

EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM  
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

Doktori disszertáció

Szabó Zsófia  
**Színházi portréfestészet  
a 18. századi Európában**

Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola  
A Doktori Iskola vezetője: Dr. Kelényi György

Művészettörténet Program  
A Program vezetője: Dr. Kelényi György

A bizottság tagjai:

**A bizottság elnöke:**

Dr. Keserü Katalin PhD,  
professor emerita

**Hivatalosan felkért bírálók:**

Dr. Buzási Enikő PhD  
Dr. Csáki Judit PhD

**A bizottság további tagjai:**

Dr. Gosztonyi Ferenc PhD,  
egyetemi adjunktus, a bizottság titkára

Dr. Szőke Annamária PhD,  
egyetemi docens

Dr. Ágoston Julianna PhD

Dr. Eörsi Anna PhD

**Témavezető:**

Dr. Kelényi György DSc,  
professor emeritus

Budapest  
2014







## TARTALOM

BEVEZETÉS	5
I. UT PICTURA THEATRUM	13
Kép és színpadkép	14
Élő festmény, beszélő kép	25
A tragédia és a komédia	33
II. A SZÍNÉSZ MINT MODELL	49
A színész allegorikus portréja	52
A színházi portré	65
III. A TRAGÉDIA KÉPEI	71
A francia tragédia csillagai	71
A 18. század első felének tragikái	79
Mlle Dumesnil és Mlle Clairon	92
Chinoiserie és turquerie a színpadon	104
Tragikus hősök az angol színpadon	118
Garrick és Shakespeare	127
III. Richárd	129
Hamlet	135
Lear	143
Páros jelenetek	148
Téli rege	157
IV. A KOMÉDIA KÉPEI	165
Az itáliai és a francia komédia, az életkép és a fêtes galantes	165
Karakterek és/vagy portrék	181
Harlekin	182
Mezzetin és Crispin	189
Francia komédia-jelenetek	198
A mozdulat mint attribútum	208
Komikus jelenetek az angol színpadon	223
Színpadképek és tájképek	225
Enteriőrök és életképek	235
Különleges karakterek, specifikus pillanatok	251
ZÁRSZÓ: A SZÍNHÁZI PORTRÉ UTÓÉLETE	261
KÉPJEGYZÉK	267
RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK ÉS BIBLIOGRÁFIA	279





A 17-18. században az udvari látványosságok köréből egyre szélesebb társadalmi rétegek számára vált hozzáférhető szórakozási lehetőséggé a színház. A 18. század a *népszerű színház* kora volt, s a színházi kultúra terjedése a képzőművészet történetében is új ábrázolási formulák, új műfajok megszületését eredményezte. A színház szoros kapcsolatot ápolt a képzőművészettel, jeles mesterek vettek részt egy-egy díszlet megtervezésében, és bőséges mennyiségű illusztráció maradt fenn, ami a korabeli színházak hangulatát adja vissza. A színházi tematikájú képek között drámakiadásokhoz készült címlapokat, illusztrációkat, kosztüm- és díszletterveket, színpadi jeleneteket ábrázoló alkotásokat egyaránt találunk.

A színházat érintő népszerűség nemcsak a színművek sikerén alapult, a korszakban megnövekedett az előadók és az előadóművészet iránti érdeklődés is, s ez lényegében megalapozta a sztárkultusz kialakulását. Számos korabeli tanulmány jelent meg, amelyekben a szövegmondásról – az eddigi deklamáló, szónokias stílus helyett immár a természetes(ebb) beszédmódot részesítve előnyben – és a színészek mimikájáról értekeztek a kor gondolkodói. Az előadók a 18. századra rajongott személyekké váltak, népszerűségük fokozását pedig azok a festmények és metszetek segítették, amelyek legsikerebb színpadi alakításaikban őrizték meg vonásaikat: az évszázad második fele már sokkal inkább a színész, mintsem a drámaszerző kora lett. A színház, az opera és a tánc folyamatosan gazdagodó, bővülő tematikát nyújtott a képzőművészet számára, s az alkotó kéz – adott képzőművész beállítottságának, műfajorientáltságának megfelelően – az előadóművészet könnyedebb, komikus vonulatából, avagy tragikus színezetű jeleneteiből egyaránt választhatott, és ezen ábrázolások révén önmaga számára is determinálhatta a színpadon aratott sikereket.

Dolgozatomban a 18. században a művészeti ágak szoros együttműködéséből született sajátos műfajok közül a *színházi portré* jellegzetességeinek feltérképezését tűztem ki célul. A színház- és képzőművészet találkozásából kisarjadt műfaj angliai fejlődéstörténetének egy állomásával Johann Zoffany és David Garrick együttműködése kapcsán szakdolgozatom keretein belül foglalkoztam, amelyhez a festőnek a budapesti Szépművészeti Múzeum angol gyűjteményében található *Színházi jelenete* szolgált kiindulópontként. Figyelmemet aztán az európai színjátszás további fontos korabeli

központjai felé fordítottam, hogy ennek a specifikus műfajnak a területi változatait, motivációinak és alakító tényezőinek körét felkutassam.

A színészek színpadi alakítását rögzítő állóképekkel napjainkban főként fotódokumentáció, fotósorozat formájában találkozhatunk színházi tematikájú kiadványokban. A színészekről készült (nem beállított, hanem akció-) fotográfiák sokat merítenek a véletlenből, amikor a színészi játék egy pillanatát folyamatából kiragadják.<sup>1</sup>

A 18. században ennek elsődleges médiumát a festmények, illetőleg a vásznak után készített metszetek jelentették, amelyek révén tovább életben tudták tartani a néző emlékezetében a színházi előadás során látottakat. A médium jellegéből adódóan azonban egy színházi portré létrejötte gondos tervezést kívánt, a jelenet kiválasztásától a színpadkép érzékeltetésén át az előadók érzelmkifejezésének megragadásáig – a képzőművészeknek hozzáértően kellett szelektálniuk a kínáló lehetőségek közül. S főként azt a vonást nem hagyhatták figyelmen kívül, legyen az tragikus vagy komikus jelenet, hogy az előadók arcvonásait – a portré műfaji követelményrendszerének megfelelően – valósághűen közvetítsék.

A mulandó pillanatokból összeálló színészi játék rögzítésének problematikájára a képzőművészet különböző módokon igyekezett megoldást találni. A színész mint személy fontosságát jelzi, hogy az előadók presztízsének emelkedésével a magánportrék száma jelentősen megnövekedett, majd ennél kifinomultabb hivatkozási rendszerrel, a színészi foglalkozásra utaló attribútumokkal, allegorikus vonatkozásokkal a színész reprezentatív portréja is hamar megszületett.

A legösszetettebb módon a színházi portré műfaja kísérelte meg a színész egyéni vonásait és színpadi munkájának elemeit egyetlen kompozícióba sűríteni. A színházi portrék első pillantásra sokszor szoros rokonságot mutatnak a mitologizáló, allegorikus portrék (*portrait historié*) válfajával, illetve a kosztümös portrékkal, mivel ezekre éppúgy jellemző a „szerepbe bújás”. A legjelentősebb különbség azonban, ahogy Geoffrey Ashton fogalmaz a Garrick Club gyűjteményéhez írott előszavában: „*A legjobb színházi portrék egyszerre nyújtják egy drámai előadás látványát és a felismerhető hasonlóság bensőségességét. Ezeken a képeken létező személyek és fiktív személyük forr egybe, hogy egyetlen képet formáljon. A híres színészeket és színésznőket olyan kontextusba helyezi, amely külön, speciális élvezetet jelent a néző számára – az előadásban való játékát.*”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A színházi fotográfiáról részletesebben ír Patrice Pavis: *Ritratto dell'attore come oggetto fotografico. Quaderni di Teatro*, Vol. VII, No. 28, Maggio 1985. pp. 19-25.

<sup>2</sup> *Pictures in the Garrick Club. A Catalogue of the paintings, drawings, watercolours and sculpture.* Compiled and written by Geoffrey Ashton. Edited by Kalman A. Burnim & Andrew Witton. London: Garrick Club, 1997. Geoffrey Ashton bevezetője XXIII.

A teljes körű jellemzéshez tehát szorosan hozzátartozik, hogy Thália papjai nemcsak arcvonásaikat adták a képekhez, hanem foglalkozásuknak, tehetségüknek és előadói kvalitásaiknak megnyilvánulását is, ami a színészi hivatás betöltésére alkalmassá tette őket. Az azonban ebben az összefüggésben szintúgy változó, hogy a festők mennyire másították meg az előadóművészek eredeti színpadi megjelenését annak érdekében, hogy egy nemesebb, kifinomultabb képet közvetítsenek modelljükről. Amennyiben a korabeli beszámolók előadóművészeket dicsérő, a színpadi játék természetességéről és valósághűségéről zengő szavait tekintjük, feltehetnénk, hogy a megrendelők a realista megközelítés igényével fordultak a képzőművészekhez. Másfelől azt tapasztalhatjuk, hogy a külső megjelenítésének kérdése messze túlnő a hétköznapi realitás problematikáján.

E dolgozat keretein belül főként annak bemutatására vállalkozom, hogy milyen motivációk vezérelték a képzőművészeket, amikor e műfaj gyakorlását tűzték ki célul: a színházi előadók megörökítéséhez az ábrázolási tradíció mely komponenseit alkalmazták, s hogy ez a tűnékenynek tetsző színpadi jelenlet miként teremtett maga is hagyományt a képzőművészetben. Kutatásaim során elsősorban csomópontokat, kölcsönhatásokat kerestem, a műfaj kialakulásának körülményei, indítékai, első lépései foglalkoztattak. Emiatt a 18. század utolsó évtizedeinek jóval kevesebb figyelmet szenteltem, mivel ekkorra a már kiforrott műtípust a klasszicizáló szellemiség jegyében más jelentéstartalmak és motivációk mentén alakították át, s e megváltozott világkép lenyomataiként eltérő értelmezési tartományba esnek.

Módszertanilag a színházi portrék elemzése művészettörténeti és színháztörténeti megközelítést egyaránt igényel. Első lépésként az adott terület (portré)festészeti hagyományait és ezzel párhuzamosan színházi kultúráját szükséges megvizsgálni. A festészet és egyéb képalkotó médiumok esetében kulcsfontosságú az egyes régiókban érvényesülő jellemzők és hagyományok, a művészeti életet irányító vagy befolyásoló intézményrendszer, a műfajhierarchia, az elsődleges megrendelői bázis, a művészetelméleti hatások feltérképezése, hogy a korszak (természetszerűleg a történelmi és társadalomtörténeti háttérrel együtt) a maga egészében értelmezhetővé váljon. Színháztörténeti szempontból a jelentős társulatok és kiemelkedő színészeik áttekintése, a repertoár, a kosztüm- és díszlettervezés helyi sajátosságai, a színjátszási stílusok és azok változásai, a színkritika, a bevezetett újítások, a színpadtechnika fejlődése adhatnak támpontokat a színházi portréfestészet jellemzéséhez. Az egyes művek elemzéséhez ezen felül fontos a megörökített dráma ismerete, ami a jelenet kiválasztásának mozgatórugóit segíti értelmezni.



A dolgozat vázát főként két terület, Franciaország és Anglia összevetése határozta meg, mivel a kronologikus vizsgálatok nyomán arra jutottam, hogy a színházi portré műfaja minden más területen később jelenik meg. Ettől természetesen találunk eltéréseket, de a kevés számú kivétel nem tűnt elegendőnek az átfogóbb hatásmechanizmusok elemzéséhez. A francia és angol színházművészet mellett a kutatás során az itáliai színházi inspirációjára tekintettem ki, valamint olyan központokra, mint II. Nagy Frigyes porosz udvara, ahol különösen nagy gondot fordítottak a színházi élet felemelésére.

A kutatás során több száz műalkotást tekintettem át: e kollekció kisebb hányadát festmények (olaj, pasztell) és rajzok (vázlat, tanulmány), jelentősebb százalékát pedig a sokszorosító grafika médiumában (rézmetszet, mezzotinto) született művek adják. Ez utóbbiak egy része önálló nyomatként, többségük drámakiadások címlapjain, kosztümök bemutatásával foglalkozó vagy színészek arcképcsarnokát nyújtó kötetek anyagában jelent meg, de mindezekon túl akadnak a tárgykultúrából (porcelán, kárpit, teás-készlet, stb.) származó művek is.

A feldolgozás során elsősorban a festményekre és főként e kompozíciók után készült metszetekre fókuszáltam. Az összegyűjtött anyagot a munkafolyamat során igyekeztem átlátható rendszerbe foglalni: a területi megoszlás, a drámai műfajok szerinti besorolás, az egyes szerepekhez, egy-egy modellhez, illetve képzőművészhez köthető ábrázolások csoportosítása kínálta a legfőbb strukturálási lehetőségeket. Kezdeti lépéseimet ezeknek a tényezőknek a kategorizálási aspektusai határozták meg, s a feldolgozás menetében végül csaknem mindegyik szempont helyet talált magának.

A 18. századi színházi portrék elméleti és történeti tanulmányozásához követendő metodikai mintát Maria Ines Aliverti színházzsziemiográfiai hangsúlyú elemzései mellett elsősorban Shearer West angol színházi portréfestészetet vizsgáló könyve és e témával foglalkozó, módszertanilag szélesebb spektrumon vizsgálódó egyéb írásai nyújtottak.<sup>3</sup>

Az egyes műalkotások részletesebb vizsgálatához a másik kiindulópontot néhány színházi tematika köré szerveződő katalógus szócikkei kínálták számomra. Köztük kiemelésre méltók az olyan nemzetközi anyagot felölelő kiállítások, mint az 1980-ban Bordeaux-ban megrendezett *Les Arts du Théâtre de Watteau à Fragonard* című tár-

---

<sup>3</sup> Maria Ines Aliverti: *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*. Pisa: ETS Editrice, 1986.; Shearer West: *The Image of the Actor: Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble*. London: Pinter Publishers, 1991.; Shearer West: *The Theatrical Portrait in Eighteenth Century London*. Vol. 1-3. PhD Thesis. St. Andrews University. 1986.

lat, vagy a 2003-as müncheni *Theatrum Mundi – Die Welt als Bühne* összefoglalói.<sup>4</sup> A nemzetközi összegzéseken túl az egyes területek jelentősebb színházi gyűjteményeinek katalógusai, a franciáknál elsősorban a Comédie Française-, az angoloknál a Garrick Club-, vagy a Somerset Maugham-kollekció anyagát feldolgozó kötetek segítették további adatokkal munkámat.

A gyűjtés folyamatában a fent említett tematikus kiállítások alapján kezdtem el a keresést, majd a művek őrzési helyének ismeretében mindazon múzeumok gyűjteményes katalógustételeinek leírásaiból és bibliográfiai hivatkozásaiból indulhattam ki, ahol őriznek színházi portrét. Az egyes művek összegyűjtésével remény nyílt arra, hogy a színházi portrékat alkotó művészek életművében esetleg más, e műfajba tartozó művek is felbukkanhatnak, így a képzőművészekről írt monografikus munkák, űuvre-katalógusok áttekintése jelentette a feldolgozás következő lépcsőfokát.

Mivel választott témám két művészeti ág határterületén helyezkedik el, elengedhetetlenül kínálta magát egy másik út is a kutatás során, ami azonban sokszor ingoványosabb talajt jelentett a színházi portrék összegyűjtése szempontjából: a színháztörténeti feldolgozások. Ezen kötetekben az arcképek ugyanis sok esetben pusztán illusztrációkként szerepelnek – ez önmagában még nem számítana problémának, ha a vizsgált színház-, tánc- és operatörténeti kötetek nagyvonalú adatolása nem nehezítené a művek tényleges felkutatását és azonosítását. Sok nyitott kérdést hagyott a feldolgozás menetében, hogy a 18. század nagy színészeiről színpadi jelenlétük után is bőséggel megemlékezett az utókor; a 19. század nagy összefoglalói, illusztrációkban gazdag kötetei amennyire segítettek az eredeti kompozíciók felkutatásában, annyiban gátolták is azt. A metszetmásolatok másolatairól készült képek messze eltávolodtak az eredeti művek kvalitásaitól, a modellek arcvonásait a többszörös másolás eredményeként akaratlanul is jelentős módosulásokkal hagyományozták tovább. Természetesen emellett igen gondos hivatkozással, mi több, ikonográfiai gyűjteménnyel ellátott színháztörténeti irodalmakban sincs hiány.<sup>5</sup> A színháztörténeti megközelítés mellett a színház-művészet szempontrendszerét gyarapító, a történeti-filológiai dokumentumelemzésen

---

<sup>4</sup> *Les Arts du Théâtre de Watteau à Fragonard*. Exh. cat., Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 1980.; *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*. [exh. cat.] ed. Ulf Küster. München: Haus der Kunst. Edition Minerva, 2003.

<sup>5</sup> Pierre-David Lemazurier: *Galerie historique des acteurs du Théâtre français*. Tome I-II, 1810; Henry Lyonnet: *Dictionnaire des Comédiens français. Biographie, Bibliographie, Iconographie, I-II.*, Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, Genève, 1912.; Philipp H. jr. Highfill – Kalman A. Burnim – Edward A. Langhans: *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London 1660-1800*. 16 vols. Carbondale-Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1973-93.



túllépő színházzemiográfia nyújtott adalékokat a kutatás menetében.<sup>6</sup>

Önmagában is érdekes, hogy milyen gazdag tematikai skálán mozog azoknak a tanulmányoknak a köre, amelyek más-más szempontrendszer szerint, de mégis valamiképpen szóba hozzák ezt a műtípust vagy példaként felidéznek egy-egy alkotást e körből. A korabeli memoárirodalom, naplók, levelezések mellett a későbbi drámatörténeti összefoglalók, társadalomtörténeti művek, gender-tanulmányok sora utal a 18. századi előadóművészek helyzetére, s emlékezik meg arcképeikről is. E részproblémákkal foglalkozó tanulmányok éppen azt az attitűdöt erősítették a kutatás menetében, hogy a sokféle nézőpont együttes használatával, egy metodikailag tágabb horizonton minél teljesebb képet kíséreljek meg felvázolni a 18. századi Európa színházi portréfestészetét illetően.

Értekezésem első nagyobb fejezete egy olyan elméleti bevezetőt nyújt, ami közelebb vihet az egyes műalkotások elemzésre kínálkozó aspektusainak feltárásához. Ebben a teoretikai eszmefuttatásban elsőként a művészeti ágak rokon és egymástól eltérő vonásait elemző azon művészetelméleti írások, szöveges források vizsgálatára összpontosítottam, amelyek bevonják a színház-, illetve az előadóművészet ágát is a klasszikus *ut pictura poesis* és *paragone* tematikájába. Ehelyütt érintem a tragédia- és komédiaelméletek főbb jellemzőit az akadémiai műfajhierarchia rendszerének összefüggésében, azokat a közös pontokat, amelyek meghatározták a nézők elvárásait a drámai szövegek megismerése során, a színpadon bemutatott előadások és az azok alapján készült festmények láttán is.

Az elméleti háttér taglalásánál – a téma interdiszciplináris jellege okán és összefüggő teoretikai rendszer hiányában – kiragadott szemelvények jelentették kiindulópontomat. Ez a munkamódszer óhatatlanul is magában rejtí annak veszélyét, hogy az eredeti kontextusukból kiragadott szövegek használata csupán az elgondolások hipotetikus egymás mellé sorolását vagy önkényes szembeállítását eredményezi. Ennek eshetőségét mégis kénytelen voltam felvállalni annak reményében, hogy bizonyos je-

<sup>6</sup> Magyar nyelven a JATEPress által gondozott *Ikonológia és Műértelmezés*-sorozat köteteiben megjelent külföldi és magyar szerzők vonatkozó tanulmányai nyitottak utat a színházi dokumentumok színházzemiográfiai alapú látásmódjához. *Színház-szemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szerk.: Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999.; *Reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare*. Szerk.: Fabinyi Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre. Szeged: JATEPress, 1998.; *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*. Szerk.: Kiss Attila Atilla, Szőnyi György Endre. Szeged: JATEPress, 2003.

A nemzetközi szakirodalomban a színházkutatás paradigmaváltását és a színházi ikonográfiai vizsgálatok szükségességét összefoglaló ígérennyel egy három helyszínen szervezett konferenciasorozat kötete példázza: *European Theatre Iconography. Proceedings of the European Science Foundation Network* (Mainz, 22-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000) ed. C. Balme, R. Erenstein, C. Molinari, Roma: Bulzoni, 2002.



---

lenségeknek támogató és ellentmondó nézetei egyaránt utat mutatnak egy sokrétűbb értelmezéshez.

Értekezésem második, *A színész mint modell* című fejezetében a színészekről készült privát- és allegorikus arcképek áttekintését a színházi portré jellegzetességeinek feltárása követi: ehelyütt a műfaji kérdéseket és az ehhez kapcsolódó terminológiai problémakört érintem. Az ezt követő harmadik és negyedik fejezet egyes részfejezeteiben a vizsgálat tárgyát a szűkebb értelemben vett színházi portréfestészet alkotásai képezik. A bőséges anyagból szelektált esettanulmányokon keresztül – az elméleti párhuzamok okán előbb a tragikus, majd a komikus jelenetek analízise mentén – mutatom be a tárgyalt régiók színházi portréfestészetét, a műfaj 17. századi előzményeit, korai példáit és kibontakozásának állomásait. Úgy vélem, e struktúra megengedi, hogy az esettanulmányok során a 18. század színpadi csillagairól készült arcképek analízisével a színház- és képzőművészet kölcsönhatásának újabb, vagy eddig kevésbé ismert/hangsúlyozott komponenseit tárjam fel.



„Jó szolgálatot tehetne a festő a színésznek s a színész a festőnek.  
S ekképpen előbbre jutna a művészetek e két fontos ága.”

(Diderot: A drámaköltészetéről)<sup>7</sup>

Ha a művészeti ágak különbségeit és hasonlóságait érintő művészetteoretikai értekezések téziseit, az ókorból eredő, s főként a reneszánsz traktátusok révén átörökölt poétikák elméleteit felidézzük, szinte kínálja magát az összevetés, hogy az *ut pictura poesis* és a *paragone* diskurzusában a színházművészetet is megkíséreljük elhelyezni. Erre az elméleti analízisre jó okot szolgáltat, hogy Arisztotelész *Poétikája*, a horatiusi *Ars Poetica*, Cicero és Quintilianus retorikai értekezései, amely művek a költészet és a szónoklattan eszköztárának felvázolásából indultak ki, nemcsak az akadémiai festészetelmélet tézisrendszerét, hanem a színházművészet terminológiáját is meghatározták. Szűkebb témánk éppen ezen a határmezsgyén helyezkedik el, s elemzéseink e három művészeti ág, festészet, költészet és színházművészet együtthatóinak feltárásával íródtak.

A történetek megismeréséhez, a jelenetválasztás okainak vizsgálatához a dráma-kiadások szolgálnak alapul; a drámák esetében azonban a nem-verbális jelek, amelyek élővé teszik az írott szöveget, kihagyhatatlan mozzanatot jelentenek egy adott színmű, és annak lényegi létezője, azaz az előadás megértéséhez. Ekként a képzőművészeti ábrázolások – mint az előadás vizuális lenyomatai, amelyek a színpadi változatról valamelyest tudósítanak bennünket – fontos összekötő kapcsot jelentenek a szövegértelmezéshez is. A színpadon előadottak és a festményeken látottak természetesen ritkán közvetítik ugyanazt, hiszen a festői invenció a maga eszközeivel áthangolta a színház inspirációját. A festők azonban éppen azt emelték ki műveiken, amit a korszellem diktált, a színházi kultúra közvetített, saját művészetük és megrendelőik szempontjából fontosnak tartottak – így ezek a művek egyfajta szubjektív dokumentációt tárnak elénk.

Szempontjaink között túl kell lépnünk tehát a *poesis* fogalmán annyiban, hogy az írott dramatikus szöveg (textualitás) interakcióban való megjelenését (performativitás), a színház- és a képzőművészet leképezési módszereinek összevethető minőségeit vegyük szemügyre.<sup>8</sup> Tehetjük ezt egyúttal azon analogikus tendenciák figyelembe véte-

---

<sup>7</sup> Denis Diderot: *A drámaköltészetéről*. in: D. Diderot: *Színészparadoxon*. A drámaköltészetéről. Budapest: Magyar Helikon, 1966. 222.

<sup>8</sup> Textualitás – performativitás különbségeiről Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001. 14.

lével, miként a festészetnek meg kellett küzdenie elismertségeért, hogy a mechanikus tevékenységek köréből a szabad művészetek rangjára emelkedjék, a színház, s azon belül a színész megítélése ugyanúgy problematikus volt évszázadokon keresztül.

A színészmesterséget sokan és sokféleképp művelték a reneszánsz óta. Az udvari triumfusok allegorikus parádéin, *masque*-jain, paloták magánteátrumaiban udvarhölgyek, hercegek, főurak lelték szórakozásukat a színjátszás gyakorlásában. Arannyal, ezüsstel, drágakövekkel felékszerezetten, fényes selymekben, finom bársonyban, pompás ruhákban pózoltak a látványosságok színpadán. A vándortársulatok pedig csak rótták útjukat ezalatt, színpadi kosztümjeikben utaztak, mert más ruhájuk nem volt, bizalmatlanság lengte körül őket, ezer bűnt kötöttek hozzájuk. A királyi szerepeket a szakadt ruhás színész fején díszelgő korona jelezte, s ahogy Augustin de Rojas *Viajes entretenido* (1604) című művében megjegyezte, túl gyakran fordult elő, hogy a színészek a szállásukként és előadóhelyükként egyaránt szolgáló fogadók szennyes abroszait használták fel az Úr megjelenítésére.<sup>9</sup>

E szélsőséges állapotokból csak lassanként bontakozott ki a mesterség értékelése, finansziális és erkölcsi támogatása, hivatalossá tétele, előadóhelyeinek biztosítása – ehhez leggyakrabban és leghatékonyabban a királyi kegy juttathatta hozzá a társulatokat. A presztízs növelése érdekében a művészetelméleti diskurzus kibővítése a színházművészet és színjátszás analízisével, a kritikai irodalom megszületésével a 18. századra érett be.<sup>10</sup>

## Kép és színpadkép

A művészetnek a természet utánzásáról vallott arisztotelészi mimézis-elméletét a világot mint színházat felfogó nézet szinte túlszárnyalta, hiszen az élet színházként való értelmezése nemcsak a természet leképezése, hanem megélése is lett egyben. Ezt a felfogást a 16. században Calderóntól Shakespeare-ig számos szerző fogalmazta meg, a 17. században a francia udvarban pedig valódi létformává lényegült át, amely az ünnepek, teátrális rituálék sorából szerveződött, a szokások előadás-jelleget öltöttek.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Marialuisa Angiolillo: *Storia del costume teatrale in Europa*. Roma: Lucarini, 1989. 47.

<sup>10</sup> E témakör áttekintéséhez Rensselaer W. Lee: *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. *The Art Bulletin*, Vol. 22, No. 4, Dec. 1940. pp. 197-269. tanulmányának fő fejezeteit nyújtó fogalmak (az imitáció, invenció, kifejezés, tanítás és gyönyörködtetés, decorum, pictor doctus, virtu visiva (paragone), cselekmény egysége) színházművészeti használatát vizsgáltam.

<sup>11</sup> FISCHER-LICHTE 169.





A *theatrum mundi* gondolkörével egybehangzóan a színházat egyúttal mint *speculum vitae*-t, azaz az élet tükkrét magyarázták, ami a természet imitációjának kérdésében annyiban közelebb áll a festészethez, hogy képszerűen felmutatja, visszaveri a látható világban zajló cselekedeteket. E tükörben a néző nemcsak az erényes viselkedésmódot tanulmányozhatja, hanem önnön hibáira azonképpen ráismerhet. Ez a tükör-gondolat Shakespeare-nél tragédiára, komédiára egyaránt érvényes tézisként hangzik el, méghozzá Hamlet szájából:

„Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez, különösen figyelve, hogy a természet szerénységét által ne hágd: mert minden olyas túlzott dolog távol esik a színjáték céljától, melynek földadata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát.”<sup>12</sup>

Shakespeare szavai arról is árulkodnak, hogy bár – az *ut pictura poesis* elve mentén – a költői szövegek elsőbbséget élveztek a művészeti diskurzusokban, a színpadi gyakorlat erősebben támaszkodott a vizuális nyelvre, s ezt egy drámaírónak ugyancsak szem előtt kellett tartania.

Az elmúlt évtizedekben a Shakespeare-kutatásban jelentős iránnyá vált, hogy a szemiotikai elemzések a kiindulópontok újraértelmezése révén közelítenek az írott és képi hagyományok feldolgozásához. Szőnyi György Endre idézi fel írásában<sup>13</sup> F. C. Kolbe elemzését, aki a festmények és a drámák szerkezete közötti rokon vonásokat annak okán vizsgálta, hogy Shakespeare verbális képalkotásának rendszerét feltárja.

Összevetése alapjául egy Frans Hals-kompozíciót választott, amelynek vonásait Shakespeare drámáira alkalmazhatónak vélte; a közös pontok Kolbe szerint a szerkezet („egy bizonyos terv szerint elrendezett személyek hangsúlyozott csoportot alkotnak”), a fény és árnyék szerepe, a szereplők közti interakció, valamint a képet egységesítő színharmónia. A drámák vizsgálatánál arra a megállapításra jutott, hogy a szerző műveit „a cselekményszerkezet, a tetőpont és a végkifejlet egyensúlya, a szereplők egymás közötti viszonyai és a drámai színezés egységesíti”<sup>14</sup>, ahogy az ismertetett vonások egy-egy festmény kompozícióját meghatározzák.

Frans Hals és kortársai oeuvre-jében valójában akár egészen konkrét, Shakespeare-i motívumokra bukkanhatunk: *Fiatal férfi koponyával (Vanitas)* (1626-28) című

<sup>12</sup> Shakespeare: *Hamlet*. III. felvonás, 2. szín. Arany János ford. in: William Shakespeare: *Négy dráma*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967. 145.

<sup>13</sup> Szőnyi György Endre: *Vizuális elemek Shakespeare művészetében. A „képvadászattól” az ikonológiáig*. in: *Reneszánsz szimbolizmus*. Szerk.: Fabinyi Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre, Szeged: JATEPress, 1998. 81.

<sup>14</sup> Idézi SZŐNYI 81.

alkotásáról (1. kép) könnyen eszünkbe juthat Hamlet ikonikussá nőtt alakja.<sup>15</sup> Ez a párhuzam azonban pusztán annak a rokon gondolkodásmódnak köszönhető, ahogy a 17. századi képzőművészeti tradíció, a drámairodalom éppolyan jelentős mértékben hagyatkozott az emblematikára.<sup>16</sup>

Az emblematikus hagyomány használata lényegében nagyon hasonló „köztes állapotot” rögzít kép és szöveg, azaz festészet és költészet között, mint a színház. A 16-17. századi előadásokban a gyertya vagy fáklya az élet és halál metaforájaként, akár a kópnya *memento mori*ként – mint színpadi kellékek – ezt a tradicionális képzetet a nézőben szintén előhívhatták, hiszen e tárgyak és jelentéstartalmuk a korban közismert kódoknak számítottak.<sup>17</sup> Bár a Shakespeare-szövegek vizsgálata inkább arra mutatott rá, hogy a szerző verbális képteremtésekor hagyatkozott ugyan ismert képzőművészeti alkotásokra, illetve bizonyíthatóan használta az emblematikát, mégsem konkrétan meghatározható ábrázolásokat írt le: a képek tartalmi és ikonográfiai motívumainak üzenete érdekelte, amely nézőjétől sem volt idegen, s annak tartalmi mondanivalójára asszociálni tudott.<sup>18</sup>

Shakespeare korának színházát emiatt a színháztudomány az emblematikus színház fogalmával jellemzi: „A művészethez való kétféle alapállás közül még az elsőt képviseli, melyben a valóság jelentésének emblematikus, „kivonatolt”, jelképek és összefüggések rendszerére épülő kommentálása uralkodik. Ezt váltja fel a 17-18. század fordulójára a későbbi, fotografikus irányultság, amely a valóság teljes illúziójának, empirikus másolatának megteremtésére irányul.”<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Mindamellett Frans Hals sem vonta ki magát az „alakoskodók” megörökítése alól. Példa rá a leideni *Rederijckers* egyik tagját, a Bolondot alakító Pieter Cornelisz van der Morscho, becenevén Pierót ábrázoló kompozíciója. Mariët Westermann: *The Amusement of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century*. Zwolle: Waanders Publishers, 1997. 95.

<sup>16</sup> Részletesebben foglalkozik a témával Roland Mushat Frye: *Ladies, Gentlemen, and Skulls: Hamlet and the Iconographic Traditions*. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 30, No. 1, Winter 1979. 15-28.

<sup>17</sup> Dieter Mehl: *Emblémák az angol reneszánsz drámában*. in: *Reneszánsz szimbolizmus*. Szerk.: Fabinyi Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre, Szeged: JATEPress, 1998. 128-129.

<sup>18</sup> Hekscher nézeteire hivatkozik SZŐNYI 81.

<sup>19</sup> Kiss Attila Atilla: *A tanúság szemiotikája az emblematikus színházban*. in: *Színházzemiográfia* 269. Később a 'fotografikus' jelző már más kontextusban jelenik meg: a színházi miliőt fantáziájuk révén felülíró alkotók (mint Callot, Füssli) ellenében a színpad aktualitását festményeiken jobban megőrző alkotók módszerét jellemzi ezzel a fogalommal a színháztörténet. Marco de Marinis idézi Allardyce Nicollt: „Füssli példáját idézi (sok szempontból hasonló Callot esetéhez), akinek színházi tárgyú neves festményei teljes mértékben érdektelenek a színpadkép materiális valósága szempontjából (ellentétben Zoffany 'fotografikus' képeivel), viszont nagyon érdekesek a nézők reagálásának tanulmányozása számára.” Marco de Marinis: *Történelem és történetírás*. in: *Színházzemiográfia* 69. 49. lábjegyzet







1. Frans Hals: *Fiatal férfi koponyával (Vanitas)*, 1626-28  
olaj, vászon, 92,2 × 80,8 cm  
London, National Gallery





A 18. századra szinte minden művészeti ágban jelentkezett az igény, hogy a születő műveket a természetet követve a mesterkéeltség nélküli kifejezés számára hódítsák meg,<sup>20</sup> s ez a tendencia a színházakban is helyet követelt magának. A színjátszás addigi szónokias stílusát valamivel naturalisztikusabb előadásmód váltotta fel, s bár az emberi cselekedetek és természet imitációja valóban a realitás felé mozdult el, a „valóság teljes illúziójának” *fotografikus* igényéig egyelőre nem jutott el.

A művészeti ágak összehasonlításából kinövő versengés, a *paragone* diskurzusa is továbbélt a barokk tradícióban, ám *Pictura* és *Poesis* harcába a *Theatrum* mint elemezhető sajátosságokkal, egyéni eszköztárral, önálló értékkel és értelmezési tartománnyal bíró művészeti ág lépett be. A *paragone* a 16. század óta Edmund Spenser *The Faerie Queene* (1590-96) című műve nyomán Angliában is ismert volt. E tényből kiindulva, Shakespeare vizuális kifejezőeszközeinek vizsgálata során, több kutató arra a megállapításra jutott, hogy a színház képes feloldani a két művészeti ág közti ellentétet.<sup>21</sup> John Dixon Hunt egy tanulmányában egyenesen arra utal, miszerint Shakespeare tudatában volt annak, hogy drámaíróként a verbalitás és vizualitás nyelvén egyszerre dolgozó művészt egyesít: „...és valóban, pontosan a színház volt az a hely, ahol a költő és a festő vetélkedése, mely annyira foglalkoztatta Shakespeare nem drámaíró kortársait is, nemcsak meg tudott oldódni, hanem új, sokat ígérő együttélésre is képes volt. Ebből tehát – ki nem mondva, de mégis – az következett, hogy a színház felülmúlja mind a költészet, mind a festészet teljesítményeit.”<sup>22</sup>

A források vizsgálata azonban azt mutatja, hogy a színház magasabbrendűségének gondolata csak elvétve jelenik meg explicit módon a reneszánsz és a barokk kori szemléletben. Erősebben érvényesül az a tendencia, hogy a színházművészetet a festészet és a költészet mellé, esetleg a kettő közé betagozódó ágként értelmezik és értékelik az elemzők. Ha némely szerzőnél mégis valamiféle hierarchia felállításának igényére bukkanunk, itt sem találunk egyetemes érvényű állásfoglalásra a sorrendet illetően. A 18. század közepén az angol Lord Henry Home Kames *Element of Criticism* (1762) című művében így ír: „A festészet közbülső helyet foglal el az olvasás és a színjátszás között: nem kevésbé különb, mint az egyik, s nem alacsonyabb rendű a másiknál.”<sup>23</sup> Lessing a

---

<sup>20</sup> Jocelyn Powell: Dance and Drama in the Eighteenth Century: David Garrick and Jean Georges Noverre. *Word & Image*, Vol. 4, No. 3/4, July-December 1988. 678.

<sup>21</sup> Szabó T. Anna: „Festett lakoma”. A vizualitás Shakespeare költeményeiben. in: Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája. Szerk.: Kiss Attila Atilla, Szőnyi György Endre. Szeged: JATEPress, 2003. 238.

<sup>22</sup> John Dixon Hunt: Shakespeare és a 'Paragone': Athéni Timon. in: *Reneszánsz szimbolizmus*. Szerk.: Fabinyi Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre, Szeged: JATEPress, 1998. 42.

<sup>23</sup> Henry Home Kames: *Elements of Criticism*. vol. I. (7th ed.) Edinburgh, 1788. 97.



színész művészetét a képzőművészet és a költészet közé helyezi,<sup>24</sup> míg a francia Rémond de Sainte-Albine az írott drámai szöveget és annak színpadi bemutatását egységként kezeli, s a versengésben a festészetet helyezi el a rangsor legalján:

„A festészet hiába hivatkozik azzal, hogy általa életre kel a vászon: csupán élettelen alkotásokat hoz létre. A drámaköltészet ezzel szemben gondolatokat és érzéseket ad az általa nemzett lényeknek, s a színházi játék révén szót és cselekedetet kölcsönöz nekik.”<sup>25</sup>

Ha a színházi előadásokat rekonstruáló elemzéseket böngésszük, kiderül, hogy a *paragone* retorikáját abban a korban, amikor az érdeklődés a hivatalossá vált előadói szakma irányában felfokozódott, egyszerűen csak kiterjesztették a színházra, és mint további hasonlítási alapot használták. Tényleges felülmúlásról nem lehetett szó, főként egy olyan művészeti ág esetében nem, amelynek művelői a presztízs emelésében két évszázaddal elmaradtak a festészetétől. A kérdés az, hogy milyen analógiák szolgáltatták azokat a főbb kapcsolódási pontokat, amelyek mentén a színházművészet az elméleti disputába beépülhetett.

A források döntően arról árulkodnak, hogy a 17-18. században íródott teoretikai értekezésekben a festészetet és a színházművészetet édestestvérekként kezelték, tehát a rokon vonásokra helyezték a hangsúlyt. Ezt a látásmódot a képző- és előadóművészet oldaláról egyaránt megtapasztalhatjuk a különböző művészeti ágak művelőinél, tetten érhetjük hitvallásaikban, elméleti és gyakorlati munkáikban.

Több beszámoló maradt fenn arról, hogy egy-egy festő műhelye alkalomadtán valódi színházzá alakult át, ennek segítségével tanulmányozhatták a festőtanoncok a kifejezés összetettségét, a gesztusok és arckifejezések összjátékát. Samuel van Hoogstraten traktátusában a tükör használatát javasolja a művésznek, aki a szenvedélyek lefestését meg kívánja tanulni, mondván: „Így lehetsz színész és néző is egyidejűleg.”<sup>26</sup> Tanítványa, Houbraken tudósít arról, hogy Hoogstraten dordrecht-i házának egyik szobáját színházként használta, ahol tanítványai az általa írt játékokat adták elő, vagy bibliai szövegeket olvastak fel, majd a mester a beszélő szerepének előadására kérte a tanoncokat.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> A Hamburgi dramaturgia 5. számában, idézi ROACH 73.

<sup>25</sup> Idézi Kovács Katalin: *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2004. 90. 256. lábjegyzet

<sup>26</sup> Hoogstraten technikája kapcsán Rembrandt módszerének továbbélését feltételezi Svetlana Alpers: *Rembrandt's Enterprise*. Chicago: University of Chicago Press, 1988. 38.

<sup>27</sup> ALPERS 39.

De a színészi átéléshez hasonló festői attitűdöt idéz fel Félibien *Domenichino* munkamódszerét illetően, miszerint alkotás közben hol „színtelen és búval teli hangon beszélt, más-kor pedig kellemesen és vidáman beszélgetett, a különböző érzelmektől függően, amelyeket ki szándékozott fejezni.”<sup>28</sup> Ez a sokszor idézett horatiusi „De előbb te zokogj, ha könnyeztetni akarsz...”<sup>29</sup> soraival cseng egybe, amit szintén analógiaként értékelhetünk a költői, festői és színészi munkát illetően, s ami egyúttal a 17-18. századi teóriák mindhárom művészeti ágban meghatározó elemének, a szenvedélyek kifejezésének fontosságát nyomatékosítja.

Ha Charles-Antoine Coypel *Pictura kiüzi Thaliát a műteremből (2. kép)* című festményét tekintjük, talán épp arra a megállapításra jutnánk, hogy festője szerint a két művészeti ág nem fért meg békében egymás mellett, és egy megfestett *paragonénak* lehetünk szemtanúi. A festmény Coypel személyes élettörténetének ismeretében mégis teljesen más értelmet nyer, hiszen éppen pályatársaiénál erősebb színházi kötődése volt művének kiindulópontja. Coypel pályája elején színművek írásával foglalkozott, 1717-től több komédiát írt a Nouveau Théâtre Italien számára, s az ő rajzai szolgáltak alapul Luigi Riccoboni *Histoire du Théâtre Italien* című kötetének számos illusztrációjához is.<sup>30</sup>

Coypel végül a festészet mellett kötelezte el magát, ekként ez a műve személyes pályamódosítását örökölte meg az allegória nyelvén.<sup>31</sup> Ám a festő szakítása a színházzal ultimátumszerű festménye ellenére sem vált véglegessé, s nem csupán azért, mert színház iránti érdeklődése történeti képeinek teatralitásában, színpadképszerű komponálásmódjában egyaránt tetten érhető, vagy mert festményein az érzelmkifejezés megkülönböztetetten hangsúlyos szerepet játszik. E szoros köteléket példázza, hogy több híres színpadi csillagot megörökített élete során, a kortársak mellett megfestette Molière képmását, s a szerző darabjainak kiadásaihoz készített illusztrációkat.

Coypel esetében tehát szinte természetes jelenség, hogy festészetében visszaköszön színházi látásmódja. Ezt szövegszerűen is megtaláljuk elméleti írásaiban,<sup>32</sup> pél-

<sup>28</sup> Félibien *Hetedik Beszélgetését* idézi Kovács 36.

<sup>29</sup> Horatius: *Ars poetica* 102-103. sor. in: *Poétikák. Arisztotelész, Horatius, Boileau. A jegyzeteket összeáll.: Osztovits Szabolcs és Ungy-Seress Fanny. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007. 65.*

<sup>30</sup> Renzo Guardenti: *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia.* (Biblioteca Teatrale 63) Roma: Bulzoni Editore, 1990. 258.

<sup>31</sup> Ennek ellenpontjaként megemlékezhetünk olyan színészeiről is a 18. században, aki a festésztől indult és később került az előadóművészet bűvkörébe: *Brizard*, a Comédie Française társulatának tagja, Carle van Loo műhelyében folytatta festői tanulmányait, mielőtt a színészi hivatás felé fordult. Anne Marie Passez: *Adelaïde Labille-Guiard 1749-1803. Biographie et Catalogue Raisonné de son oeuvre.* Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1973. cat. 39.

<sup>32</sup> Nicolas Mirzoeff: *Body Talk: Deafness, Sign and Visual Language in the Ancien Régime. Eighteenth-Century Studies, Special Issue: Art History: New Voices/New Visions, Vol. 25, No. 4, Summer, 1992. 568-571.*





2. Charles-Antoine Coypel: *Pictura kiűzi Tháliát a műteremből*, 1732  
olaj, vászon, 66 × 81 cm  
Norfolk, VA, Chrysler Museum of Art



dául *Ecce Homo* című képének magyarázatánál, amikor alakjait mint „*mes Acteurs*”-t írja le.<sup>33</sup> François Moreau arra is rávilágított, hogy a komikus Luigi Riccobonit, aki a párizsi Comédie Italienne vezetője volt, Coypel éppen ezen az alkotásán örökítette meg – így a párhuzam nemcsak egyszerű irodalmi fordulat az amúgy hangsúlyosan színházi kötődésű festőnél, hanem tény.<sup>34</sup>

A művészre feltehetően nagy hatást gyakoroltak apja, Antoine Coypel (1661-1722) azon nézetei, amelyet írott formában *Discours prononcez dans les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture* (1708-1721) című szövegében hagyományozott az utókorra. Bellorival ellentétben, aki a tragédiaszerzőket a jó festők tanulmányozására szólította fel,<sup>35</sup> Antoine Coypel arra ösztönözte a festőket, hogy a színháztól kölcsönözzék inspirációikat.<sup>36</sup>

A drámaköltéssel és a színházzal való rokon gondolkodásmód az angol festészetben William Hogarth esetében jelentkezik egyértelműen, hiszen saját festészetéről azt vallotta:

„Úgy kívántam megkomponálni a képeket a vásznon, hogy színházi előadásokhoz hasonlítsanak... Törekedtem arra, hogy úgy kezeljen a témáimat, ahogy egy drámaíró: a kép volt számomra a színpad, s a férfiak és nők a színészeim, akik bizonyos cselekvések és kifejezések révén némajátékot adnak elő.”<sup>37</sup>

Hogarth tehát saját alkotói szemléletét egyfajta drámaszerzői-rendezői feladatnak tekintette: felfogásmódja szerint a festményein megjelenő alakok – ahogy az életben és a színpadon – színészként játsszák szerepüket. Az általa létrehívott műfaj, a *modern moral subject*, valóban történeteket sűrített egybe, amiket a festő képsorozatokban beszélt el. Ismert festmény- és/vagy metszetciklusai – *A szajha útja*, *Az aranyifjú útja*, *a Divatos házasság* – lényegében narratívából kiragadott „élőképeket” jelenítenek meg,

<sup>33</sup> Jennifer Montagu: *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*. New Haven & London: Yale University Press, 1994. 94.

<sup>34</sup> Az eredeti tábla elveszett, a kompozíciót F. Joullain metszete őrizte meg. François Moreau: *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*. Paris: Klincksieck, 1992. 117.

<sup>35</sup> LEE 210.

<sup>36</sup> KOVÁCS 43-44.

<sup>37</sup> További színházhoz hasonlító szövegrészeket idéz Hogarth-tól Ronald Paulson: *Life as Journey and as Theater: Two Eighteenth-Century Narrative Structures*. *New Literary History*, VIII. (1976) 12. sz. lábjegyzet: „*The figure is the actor / The attitudes and his action together with which / The face works an expression and the words must speak to the Eye and the scene...*”; „*I have endeavoured to weaken some of the prejudices belonging to the judging of subjects for pictures, by comparing these with stage compositions [.] the actors in one suggesting whats to the spectator [in the other]*”; „*We will therefore compare subjects for painting with those of the stage...*”





de nem színpadképek. A festő azonban szoros kapcsolatot ápolt a színházzal: első nagy sikerét a *Koldusopera* ábrázolásával aratta, amelynél még ragaszkodott a színpadon látottakhoz: a Lincoln's Inn Fields Theatre színészei voltak némajátékának szereplői a vásznon.<sup>38</sup>

Jól példázza, hogy Hogarth eszméit a kortársak és az utókor milyen mértékben találták működőképesnek, amikor 1841-ben az édesapjának tanulmányait kötetbe szerkesztő ifjabb William Hazlitt a *Lectures on the English Comic Writers* előszavában azt írja: apjának egy Hogarth-ról készült tanulmányát áthelyezte a kötet új kiadásába, „*elvégre Hogarth komikus szerző volt, legjobbaink egyike, az egyetlen különbség, hogy ő vászonra írt.*”<sup>39</sup>

Az ugyanerre az analógiára épülő viszonyulást az előadóművészet oldaláról éppúgy megtapasztalhatjuk, mint a festői kompozíciók létrehozásának folyamatában. A 17. század elején Niccolò Barbieri ekként szól a vígjátékról:

„[...] a komédia olyan vászon, amelyen emberi cselekedeteket ábrázolnak, és ezek csak akkor érdemlik meg a dicséretet, ha a drámai festő hasznos és bájos gondolatokkal, nem fölösleges epizódokkal, elmés fordulatokkal, világos ráismerésekkel mintázza meg, és mindennek előtt kiváló erkölcsökkel színezi ki őket.”<sup>40</sup>

Barbieri szövege – ami tartalmilag egyfajta védőbeszéd a nem túl pozitív megítélésű komédia mellett – elsősorban retorikájában azonosítja a színpadi jelenet és a kép eszköztárát. A 18. századra ez a párhuzam a vizuális megfeleltetés irányába tolódik el. Példaként Jean-Georges Noverre megjegyzéseit idézhetjük fel, aki a 18. század második felének legjelentősebb táncos-koreográfusaként Európa legnagyobb operaházaiban terjesztette a táncművészet reformja nyomán született *ballet d'action*-t. Nála – mivel ő az előadások felől közelített – a hasonlítás természetesen fordított alapon mutatkozik meg. Ő maga úgy alkotja meg a színpadképet, mintha az egy valódi festett kép lenne, s önnön koreográfusi feladatait a festőművészével azonosítja:

<sup>38</sup> *The Georgian Playhouse, Actors, Artists, Audiences, and Architecture 1730-1830*. ed. Iain Mackintosh – Geoffrey Ashton. London: Arts Council of Great Britain, 1975. cat. 1.

<sup>39</sup> „...for, after all, Hogarth was a comic writer, and one of our best; the only difference is, that he wrote on canvas.” (ifj.) William Hazlitt: *Notice to the Third Edition*, 1841. in: William Hazlitt: *Lectures on the English Comic Writers*. London-New York-Toronto: Oxford University Press, é.n. xiii (Először 1818-ban adták ki, az általam használt szövegváltozat az 1841-es 3. kiadást követi.)

<sup>40</sup> Idézi Demcsák Katalin: *Kentaurnő. A kép hatalma Giovan Battista Andreini „extravagáns” drámagépezetében*. in: *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*. Szerk.: Kiss Attila Atilla, Szőnyi György Endre. Szeged: JATEPress, 2003. 233.

„A balett festmény, a színpad vászon, az alakok gépies mozdulatai a festékek, arcvo-  
násaik – ha szabad ezt mondanom – az ecset, a jelenetek összessége, a zene megvá-  
lasztása, a díszlet és a jelmez adja a színezetet, a szerző pedig a festő.”<sup>41</sup>

Noverre-nél már nem az erkölcs adja a színezetet, hanem a szereplők összehango-  
lása a mozdulat, kifejezés, díszlet, jelmez és – táncról lévén szó – a zene megválasztá-  
sában. Hasonló eszmefuttatást találunk Diderot-nál, aki kritikai attitűdjét a költészet,  
a festészet és a színművészet eszköztárára egyaránt kiterjesztette. A *drámaköltészetéről*  
írt kötetében a némajáték kapcsán veti össze a festői és a színházi eszközök rokonságát:

„Alkalmazzuk bátran a festői alkotás törvényeit a némajátékra; látnivaló: a kettő egy  
és ugyanaz. A valóságos események résztvevői maguktól rendeződnek csoportozattá,  
és pedig a lehető legtermészetesebb módon; de ez az elrendezés nem mindig a legmeg-  
felelőbb a festő szempontjából, s nem is mindig a leghatásosabb a szemlélő szemszö-  
géből. Ezért kénytelen a festő megmásítani a valóság beállításait és művi beállítással  
alakítani; vajon a színpadon nem ugyanezt tesszük? De ha ez így van: micsoda művé-  
szet is a színjáték! Legyen bár minden színész tökéletesen ura szerepének, az még csak  
a kezdet kezdete. Ezután következik az egyes figurák elrendezése: majd közelíteni kell  
őket, majd távolítani, majd külön, majd csoportba állítani, egyszóval képet kép után  
megformálni, s mindig úgy, hogy a kompozíció nagyszerű legyen és igaz.”<sup>42</sup>

Ahogy láthatjuk, a fent idézett rokonítások esetében a kompozíció létrehozásának  
technikájára helyeződött a hangsúly: a mű megszületésének fázisait, a szerkesztést, a  
*színpadkép* látványbeli hatásait hozza párhuzamba a *kép* készülésének menetével és  
fordítva. A század utolsó harmadában ez az analógia már arra is kiterjedt, hogy az irá-  
nyított színpadi fények miként szegődhetnének a festői látvány szolgálatába.<sup>43</sup>

A színészt ebben a kontextusban a festmények cselekvő modelljeivel rokonítják a  
kiragadott szemelvények. Ezek alapján a dráma szerzője egyúttal aktív rendezői felada-  
tokat lát el, amikor dialógusait papírra rója – a 18. századig azonban kevés instrukció  
került a drámakiadásokba, jóval szövegcentrikusabb volt a színjátszás, s a színészek  
kevesebb mozgással éltek a színpadon. Mivel a grandiózus kulisszák és bravúros szce-  
nikai gépezetek elsősorban az opera színpadtechnikai eszköztárába tartoztak, a pró-

<sup>41</sup> Jean-Georges Noverre: *Levelek a táncról és a balettekről*. Budapest: L'Harmattan, 2008. 33.

<sup>42</sup> DIDEROT: *A drámaköltészetéről* 222.

<sup>43</sup> „Mennyire fokozni lehetne ily módon az illúziót, akár azáltal, hogy tetszés szerint vetíthetnénk a fényt  
a színpad egyes részeire, akár úgy, hogy homályban hagynánk másokat. Így egyrészt enyhíteni lehetne a  
színek élénkségét, s a néző szemét gyönyörködtető, kellemesen lágy és harmonikus benyomást kelthetnénk,  
másképp ismételten alkalmazhatnánk a színpadon és a díszleteken a clair-obscur megvilágítást, a  
fénynek és az árnyéknak ezt az ellentétességét (kontrasztját), amely elbűvöli az embert a nagy mesterek  
képein.” Idézet Pierre Patte: *Tanulmány a színházépítészetéről* (1782) c. művéből. A francia színház a  
XVIII. században. Válogatta, az előszót, a magyarázatokat és a jegyzeteket írta: Staud Géza. Budapest:  
Gondolat, 1974. 146.



zai vagy verses drámaelőadások kevésbé látványorientált díszlete a kosztümös színész deklamációjára fókuszálta a nézők figyelmét.

### Élő festmény, beszélő kép

Egy színházi előadás interpretációjának legnagyobb nehézségét értelemszerűen eseményművészet-jellege adja. Ahogy a színikritika fejlődésnek indult, a színpadi történeteket, az előadók játékát egyre nagyobb érdeklődéssel fogadták a hozzáértők és a laikusok, s egyre több írás keletkezett a pantomim antikvitásban is elismert műfajáról, amelyekben a mimika és a test egészének beszédét elemezték. Ezeknek a diskurzusoknak azok a cicerói és quintilianusi szónoki előadásmódot elemző források képezték alapját, amely írások a közönség meggyőzéséhez használt mozdulatok szerepét emelték ki, s a cselekvés (*actio*) és a testbeszéd fontosságának alátámasztására sokszor idézték a 18. században.<sup>44</sup>

Az írások az energikusabb színpadi mozgás térhódításával együtt a színművészetnek fontos megkülönböztető jegyét tették még hangsúlyosabbá: átmenetiségét. Angliában a 18. század első felében Jonathan Richardson tanulmányában, az *An Essay on the Theory of Painting*ben húzott párhuzamot festészet és színház között.<sup>45</sup> Richardson a színház és képzőművészet hasonlóságát abban látta, hogy a színpad megmutat valamiféle mozdulatot, és ezáltal „beszélő képet” nyújt nézőjének.<sup>46</sup> A festészet és a költészet Leonardo által hangsúlyozott „érzékszervi” hiányosságait ily módon mindkét oldalról betölteni látszik a színpadi gyakorlat: a költészet mint *vak festészet* a színész testi jelenléte, mozgása és a színpadkép együttese révén képszerűen láthatóvá lesz. A festészet mint *néma költészet* a látványon túl a színész segítségével megrezegtetheti hangszálait.

Richardson azonban rávilágít arra a pontra, ami Leonardo analízisében is felmerült, s ami – ahogy fentebb említettem – lehetetlenné teszi, hogy a festészet és költészet vitáját a színház végérvényesen feloldja: a tartósság kérdésére, amikor a színpad

<sup>44</sup> Melissa Percival: *The Appearance of Character. Physiognomy and Facial Expression in the Eighteenth-century France*. Leeds: W.S. Maney & Son Ltd 1999. 132.

<sup>45</sup> Brian Allen: Francis Hayman. New Haven and London: Yale University Press, 1987. 15.

<sup>46</sup> A „beszélő kép” fogalma már felbukkan Sir Philip Sydney-nél is *An Apology for Poetry* (1595) című művében, de ő a költészetre alkalmazza. SZABÓ T. 237. Richardson természetesen végigjárja a többi művészeti ágat is, a költészetet ő is alacsonyabb rendűnek véli, és a festészetet a muzsikával találja megközelítőleg egyenrangúnak. Szerinte a festészet formái, színei és harmóniája ugyanazt adják a szemnek, mint a hangok összecsengése a zenében a fül számára. Jonathan Richardson: *An Essay on the Theory of Painting*, 2<sup>nd</sup> ed., London, 1725. 4-5. (Ahogy Leonardo a festészet hűgként beszél a zenéről. A reneszánsz művészet történetének olvasókönyve. Összeáll.: Hajnóczi Gábor. Budapest: Balassi, 2004. 196.)



beszélő képeinek átmeneti, mulandó jellegét hangsúlyozza. Diderot felfogásában ez a gondolat szintén visszaköszön, miként az Mme Riccobonival folytatott levelezéséből is kiderül: „A színház olyan, akár egy kép; egy mozgásban levő kép, amelynek nincs időnk megvizsgálni a részleteit.”<sup>47</sup>

A megfigyelések sok esetben aztán továbbnyúlnak a fenti specifikum megállapításánál, és annak problematikájába ütköznek, hogy a színész játékának pillanatnyisága miként rögzíthető egyáltalán. Amikor 1762-ben Johann Zoffany David Garrick számára először készített színházi portrét, egy korabeli újság így fogalmazott:

„...a vászon a legnagyobb pontossággal adja vissza a Drury Lane-ben előadott jelenetet. A festő teljes mértékben visszavisz bennünket képzeletben újra a színházba. [...] És látjuk a feleséget, a gyerekeket – ahogy a színpadon láttuk őket – rettegve és megdöbbenve; olyannyira nagy a hasonlóság a festő alkotta különböző alakok és azok között, akik a szerepeket játszották.”<sup>48</sup>

Thomas Davies azonban más aspektusból közelít e kérdéskörhöz:

„Azok, akiknek abban a páratlan élményben volt részük, hogy láthassák Mr. Garricket a *Lear királyban*, a legőszintébben fogják kívánni, hogy játéka és előadásmódja bár csak megörökíthetnének. Egy [olyan művész, mint] Reynolds hűen le tud másolni egy tekintetet vagy egy attitűdöt. De mégis! ez így mégis tökéletlen ábrázolás lehet csupán.”<sup>49</sup>

Az effajta leírások nyilvánvalóan mindig annak kontextusában nyerik el értelmüket, hogy a dicsérő szavakat az adott szerző éppen az előadásban fellépő színésznek, avagy a jelenetet illusztráló festőnek szánta-e, azaz a képet, illetve a színpadi alakítást tekintette kritikája, elemzése materiájának. A kiállítási beszámolóhoz a festmény jelenti az alapot, a szöveg szerzőjét tehát az előadáshoz való hasonlóság szempontrendszer motiválja. Thomas Davies mint David Garrick biográfusa, a színészi kvalitások oldaláról közelít, nem csoda tehát, ha számára a színpadi alakítás utánozhatatlan minőséget jelent. Azt azonban mindenképpen megvilágítja a „tökéletlen ábrázolás” felvetése, hogy a színész már nem pusztán eleme a színpadképnek, hanem annak fő alakítója, a szereplők dinamikus mozgása pedig sokkal nehezebben ragadható meg a festészet nyelvén.

Teoretikai alapossággal Lessing határolja el egymástól a művészeti ágakat Laokoón című művében, amelyben sorra veszi a festészet és költészet lehetőségeit, leképezési mód-

<sup>47</sup> A szöveg Mme Riccoboni leveléből származik, amivel Diderot teljes mértékben egyetértett. Idézi Kovács 90.

<sup>48</sup> Mary Webster: *Johann Zoffany 1733-1810*. London: National Portrait Gallery, 1976. cat. 10.

<sup>49</sup> Thomas Davies: *Dramatic Miscellanies: Consisting of Critical Observations on Several Plays of Shakespeare vol. II*. Dublin, 1784. 207-208.

szereit. Amikor annak tárgyalásához ér, hogy Laokoón fájdalmat kifejező nyitott szája hogyan ábrázolható a képzőművészet és a költészet nyelvén – tesz egy lépést a színházi gyakorlat irányába. Felteszi azt a kérdést, hogy a drámai költőre éppúgy érvényesek-e az elbeszélő költőre vonatkozó szabályok, minthogy: „A dráma a *színész élő festészetét* szolgálja, s talán éppen ezért szigorúbban kellene tartania magát a valóságos festészet törvényeihez.”<sup>50</sup> Lessingnek ez a mondata Aaron Hill David Garrickhez írt 1749-es levelének gondolataival cseng egybe, ahol a színészt egyenesen élet-festőnek (*life-painter*) titulálta.<sup>51</sup>

A másik analógia, amivel összekapcsolták a színészek megjelenését, a fentiekkel némileg ellentmondó módon, a szobrászat volt. Több előadót dicsértek szoborszerűen méltóságteljes megjelenése miatt, de olykor negatív jelentéstartalommal társult, ha egy színész játékát túl merevnek és élettelennek találták.<sup>52</sup>

Ahogy ez utóbbi két szerző retorikájából kitűnik, a 18. század közepétől már hangsúlyozottabbá válik a distinkció, ami a színművészetet a többi művészeti ágtól elhatárolja: az élet, azaz a színész élő jelenléte. Ennek leképezhetetlenségét színészi és drámaírói oldalról David Garrick és George Colman *Clandestine Marriage* című darabjának prologusában maguk a szerzők nyilvánítják ki: „*Se toll, se irón a színészt meg nem menthetik, művészt s művészetét közös sírba temetik.*”<sup>53</sup> David Garrick ennek ellenére sem hagyta, hogy színpadi interakciói a semmibe vesszenek, olyannyira, hogy a legtöbbször megörökített személyek rangsorában a második volt az uralkodó után, a színpadi jelenlétét az utókorra hagyományozó alkotások mennyisége pedig messze felülmúlta a színésztársairól készült képek számát.<sup>54</sup>

A színész mulandó színpadi játéka azonban – a színjátszási stílus folyamatos változása révén – más megítélés alá esett a különböző korokban, s e tényezők elemzéseinket is befolyásolják. Kristine Hecker tanulmánya, amelyben a színészi előadásmód rekonstrukcióját tűzte ki célul az 1500-1700-as évek megközelítését illetően, számos példát hoz fel a három évszázad szöveges utalásai közül.<sup>55</sup>

<sup>50</sup> Kiemelés tőlem. Lessing: *Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól*. in: *Gotthold Ephraim Lessing válogatott esztétikai írásai*. Válogatta és az utószót írta Balázs István. Budapest: Gondolat, 1982. 209.

<sup>51</sup> ALLEN 20.

<sup>52</sup> WEST 1991 119.

<sup>53</sup> *The painter' dead, yet still he charms the eye, / While England lives, his fame can never die; / But he, who struts his hour upon the stage, / Can scarce protect his fame through half an age; / Nor pen nor pencil can the actor save; / The art and artist have one common grave.* Idézi West 1991 1.

<sup>54</sup> Gillen d'Arcy Wood: *The Shock of the Real. Romanticism and Visual Culture 1760-1860*. New York: Palgrave, 2001. 36.

<sup>55</sup> Kristine Hecker: *La visione dell'attore dal Cinque al Settecento. Dall'Arte rappresentativa all'attore come artista creatore. Quaderni di Teatro*, Vol. X, No. 37, Agosto 1987. pp. 95-122.

A 16. századi beszédmódban a színész testi jelenlétének aspektusából külön kiemelt szempont volt a *hasonlóság*. Ez azonban nem arra vonatkozott, hogy a színész szerepét ténylegesen átélve jelenjen meg a néző előtt, és karakteréhez belülről hasonuljon. Sokkal inkább a cinquecento szöveg- és látványközpontú színházának egy alkotóelemeként gondolkodtak a színészeiről, ami a festészetben kifejlődött *decorum* kérdéskörével rokon. Azaz a színésznek az eljátszott karakter társadalmi hierarchiában betöltött helyét alkatilag, megjelenésében kellett tükröznie: amennyiben egy színész királyszerpet alakít, a „*legszebbnek, legmagasabbnak, legnagyobb formátumúnak kell lennie*”, vallotta például Angelo Ingegneri, a Teatro Olimpico nyitóelőadásának rendezője.<sup>56</sup> Ha az előadó testalkata mégsem volt alkalmas arra, hogy tökéletes vizualizációját adja a karakternek, a kosztüm segíthette a „természet hibáinak” jótkony elfedését. A 16. században ekként beszél a komikus és rendező Leone De' Sommi is, amikor a komédiáról értekezvén a szerelmes férfi karakteréhez tartozó szépséget vagy a katona típusához illő testes termetet mint szükséges adottságot említi fel.<sup>57</sup>

Míg az 1500-as években ez a látványközpontúság a színészi megjelenés megítélését mint az udvari előadások pompájának részét jellemezte, s az „igaz és természetes” előadásmód arra vonatkozott, hogy a színész *teste* szervesen illeszkedjék ebbe a dekoratív parádéba, a 18. századra a jellemzéshez használt retorika ugyan továbbélt, a mögöttes tartalom, bár nem tűnt el teljesen, lassanként megváltozott. Elég beleolvasnunk néhány 18. századi kritikába, hogy megtapasztaljuk: „nemes, méltóságteljes, fennkölt” megjelenésű tragikus színészekről és „bájos, virtuóz” komikusokról továbbra is írnak a kritikák. Hasonlóan nyilatkozik Noverre is, akinek sorait már fentebb idéztük annak kapcsán, hogy a festői komponáláshoz hasonló a koreográfus feladata:

„Annak a három táncosnak a tehetsége, akik különösképpen ezeket a műfajokat karolják fel, éppen annyira különböző kell legyen, mint amilyen más és más a termetük, az arcuk és felkészültségük. Az egyik nagyvonalú lesz, a másik gáláns, a harmadik mulatságos. [...] Az arcok is, mint a termetek, különbözők. A komoly táncos képe: nemes arc, nagy vonalak, büszke jellem, méltóságos tekintet. Kevésbé nagyszabású vonások, érdekesen kedves arc, amely gyönyört és gyengédséget fejez ki, ez jellemzi a fél-karakterhez, a pásztorjáték műfajához illő arckifejezést. Kedves arc, amelyet játékoság és vidámság lelkesít, csak ez illik a komikus táncoshoz. Ezeknek úgyszólván majmolni kell a természetet és utánózni azt az egyszerűséget, őszinte jókedvet, meszterkéletlen kifejezést, ami a falusi ember sajátja.”<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> HECKER 100.

<sup>57</sup> HECKER 103.

<sup>58</sup> NOVERRE X. levél 91-92.





Ahogy Noverre tehát figyelmét arra is kiterjesztette, hogy az előadók testi adottságai mennyire „alkalmasak” a tragikusabb vagy komikusabb darabok eljátszására, újfent a festészet *decorum*-kérdéskörének párhuzamát villantja fel előttünk. Természetesen észben kell tartanunk, hogy Noverre táncról és táncosokról beszél, ahol a szereplők megjelenésében többet számít a testalkat és a mozgáskultúra, de elképzelése a prózai színház kritikusaiéval sok vonásában egybevág.

Még Garrick idején is elvárás volt az effajta *decorum*-elv a színész és szerep viszonylatában: Charles Churchill *Rosciad* (1761) című verses pamfletjében, amelyben – Garrick kivételével – pellengérre állítja korának színészeit, ad hangot ennek. A kellemes külső megjelenés azonban korántsem volt minden színész sajátja, sőt, bőven találunk példát a csúnya arcú, vagy épp aránytalan testalkatú előadókra, akik természet adta alkati adottságaik ellenére tündökölni tudtak koruk színpadán. Garrick esetében, aki alacsony termete miatt szintén nem tartozott a tökéletes megjelenésű előadók közé, ez visszatérő téma volt. Az ő képességeinek megítélését azonban jelentős mértékben javította, hogy színészi játékával meglepően könnyedén el tudta feledtetni alkati hiányosságait, s ez újabb okot szolgáltatott rajongóinak a dicséretre.<sup>59</sup>

Azt a tendenciát is megfigyelhetjük, hogy idővel a színész egyéni előadásmódjára, személyes jellemvonásaira és életvitelére egyaránt kiterjedt a – pletykákra ugyancsak éhes – közönség és a kritikusok figyelme. Nem csoda, ha egyúttal az előadó és a színpadi szerep megkívánta külső jegyek *decorum*ának igényét a személyiségjegyek összevethetősége, azaz egyfajta *belső hasonlóság* elvárása egészítette ki.

Ahogy Hecker rámutatott, a színész szereppel való azonosulásának kérdésében a 18. században több forrásban utaltak arra az igényre, hogy a színész *mint személy* birtokolja az előadandó karakter meghatározó jellemvonásait. Ezek között a komédiát illetően Manfredi kitételét idézi, mely szerint a második *Zannit* alakító színész természetének a színpadon kívül is vidámnak kell lenni.<sup>60</sup> Zárójelben megjegyezhetjük, hogy az előadóművészekről fennmaradt anekdoták némelyike éppen ezt az alapattitűdöt használta ki és fordította visszájára, hogy egy-egy színész tehetségét magasztalja. A 17. századból a korszak nagy Harlekinje, Domenico Biancolelli, azaz *Dominique* esetét hozhatjuk fel példának: róla mondják, hogy egész életében – ma úgy mondanánk – depressziós volt, s az orvos tünetei kezelésére, kedélye javítására azt javasolta neki, hogy

<sup>59</sup> WEST 1991 10-11., 12. sz. jegyzet

<sup>60</sup> HECKER 111-112.

nézze meg Dominique előadását, azaz saját magát a színpadon.<sup>61</sup> A tragédia oldaláról Pierre-Rémond de Sainte-Albine véleményét citálhatjuk az azonosulás kérdésében, aki szerint a hőst játszó színésznek emelkedett léleknek (*une âme élevée*) kell lennie.<sup>62</sup> Ezzel a nézettel François Riccoboni polemizált, s e tárgykörben született állásfoglalását Diderot is leszögezte a *Színészparadoxon*ban.<sup>63</sup>

Denis Diderot írásai egyedülállóan hozzák kapcsolatba a festészetről és színházművészetről alkotott nézeteket, bár meg kell jegyeznünk, hogy a szerző eszméi nem feltétlenül képviselik a 18. század általánosan elfogadott gondolkodásmódját. Az 1767-es *Salons* szövegében, amikor egy abbéval folytatott fiktív párbeszédben éppen a festmények mondanivalójának befogadásához szükséges nézői magatartásra igyekszik tanítani, egyszerre a színészi játékról vallott elképzelései között találjuk magunkat. Az eszmefuttatás abból az alapkérdésből indul ki: vajon a nézők miért lelik örömüket olyan jelenetek szemlélésében, amelyek a valós életben tragikusak?<sup>64</sup>

Diderot ekkor Charles-Antoine Coypel festményét, Adrienne Lecouvreur *Cornelia* szerepében ábrázoló pasztellképét idézi fel, amelyen a színésznői attitűd Diderot véleménye szerint kiválóan érzékelteti a kép nézőjének optimális viselkedésmódját. Diderot úgy gondolja, a nézőnek át kell élnie a látottakat, hogy közel kerüljön annak érzelmi töltetéhez, mindemellett azonban meg kell őriznie egy olyan távolságtartó magatartást, ami nem engedi, hogy az átélés fájdalommal, szenvedéssé változzon.<sup>65</sup> Ennek megfelelően viselkedik egy jó színész is: úgy éli át szerepét, hogy közben nem hagyja magát a karakter által megélt érzelmi viharokba sodródni, beleveszni. Diderot számol be Garrick egy produkciójáról, amelynek alkalmával a színész rövid időn belül megannyi érzelmi változás színlelésén ment végig:

„Amit most készülök elbeszélni, azt saját szememmel láttam. Garrick feje megjelenik egy ajtó két szárnya között, s arcán négy-öt másodperc leforgása alatt a kezdeti szilaj öröm kifejezését a mérsékelt örömé váltja, ezt a nyugalomé, a nyugalmat a meglepetés, a meglepetést meghökkenés, a meghökkenést bánat, a bánatot levertség, a levert-

<sup>61</sup> Pierre Louis Duchartre: *The Italian comedy: the improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits and masks of the illustrious characters of the commedia dell'arte*. New York: Dover Publications, 1966. 154-155.

<sup>62</sup> HECKER 111-112.

<sup>63</sup> Pierre-Rémond de Sainte-Albine és François Riccoboni eltérő nézeteit Diderot is megemlíti a *Színészparadoxon*ban. DIDEROT *Színészparadoxon* 80.

<sup>64</sup> Mary D. Sheriff: *Moved by Love. Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth Century France*. Chicago: University Press of Chicago, 2004. 81-82.

<sup>65</sup> Érdeemes megjegyezni, hogy a Diderot előtti festésetelmélettel foglalkozó nemzedék számára fontosabb volt a szenvedélyek kifejezésének problematikája, mint azok nézőkre gyakorolt hatásainak vizsgálata. Kovács 36.



séget ijedelem, az ijedelmet rémület, a rémületet kétségbeesés követi, majd ez utolsó fokozatról visszatér oda, ahonnan kiindult. Megférhetett-e lelkében az indulatok s érzelmek ilyen sokasága, annyi idő alatt, míg arcán tükröződtek? Nem hiszem, s nyilván ön sem hiszi. Ha megkérné e nagyhírű színészt, akiért egymagáért nem kevésbé érdemes egy angliai utat megkockáztatni, mint a régi Róma valamennyi emlékéért Itáliába utazni, ha, mondom, megkérné, hogy adja elő a cukrászinas jelenetét, eljátszaná, s ha nyomban ez után arra kérné, játssza Hamletet, eljátszaná azt is, egyaránt készen arra, hogy ha kell, földre pottyant pástétomai felett könnyezzen, ha kell, egy gyilkos tör útját kövesse a levegőben.”<sup>66</sup>

Garrick transzformációs képességét Louis Carrogis, azaz Carmontelle rajza őrizte meg, (3. kép) amelyen a színészt kétszer, tragikus és komikus gesztusrendszerben és mimikáival ábrázolta. A színész tragikus attitűdben ábrázolt alakja magasabb, méltóságteljes figurát közvetít, tekintete a távolba réved, míg a szemközti ajtóból komikus énje úgy tekint fel rá, mintha csak e patetikus kifejezésen mosolyogna. A művet *Macbeth és Abel Drugger találkozása* címen is szokták emlegetni,<sup>67</sup> amivel a Garrick pályafutását végigkísérő két híres alakításra utaltak.

Azok a bravúrok mindig is lenyűgözték nézőiket, amikor a színész átváltozó képességével tanúbizonyságot tett róla, hogy akár pillanatok alatt más és más karakter bőrébe képes belebújni és elhitetni annak realitását. Korai példája ennek Molière teljesítménye, amikor saját bohózatának kettős főszerepét alakította, s amivel 1658 őszén a Napkirály szívébe is belopta magát. E darabban egy ikerpár mindkét, okos és ostoba tagját játszva egyszerre volt színen, technikailag az ablakon ki-beugrált, hogy a dialógus egyidejűségét biztosítsa.<sup>68</sup> A metamorfózis képességét dicsérték Angelo Costantini esetében, akinek alakjához utalásként a bármivé átváltozni képes *Próteusz* Homérosztól ismert figuráját kapcsolták.

A próteuszi jelzőt a 18. századra a fiziognómia és a pathognómia szemszögéből egyaránt értelmezték, de idővel a változás gyorsaságát többre értékelték magánál a változásnál. A fiziognómiai átalakulás illusztrálásához jó példa Garrick esete, hiszen több anekdota maradt fenn arról, hogy mások helyett ült modellt egy-egy portréhoz, s a kész festmények meglepő hasonlatosságot mutattak azokkal, akiket a festők műhelyében

<sup>66</sup> DIDEROT *Színészparadoxon* 38.

<sup>67</sup> Carmontelle 1765 tavaszán, Garrick franciaországi látogatása alkalmával készítette. Frank A. Hedgcock: *The Cosmopolitan Actor David Garrick and his French Friends*. London: Stanley Paul & Co, 1912. 229. (2. jegyzet) Abel Drugger karaktere Ben Jonson *Alkimista* című darabjában szerepel, Garrick egyik legsikeresebb komikus szerepe volt. A cím egyúttal utalhat arra is, hogy David Garrick egy esszéjében épp e két szereplő színpadi metamorfózisain keresztül mutatta be a színészmesterséget, a tragikus színjátáshoz Macbeth, a komikus előadásmódhoz Abel Druggert választotta illusztráció gyanánt.

<sup>68</sup> Honti Katalin: *Színház. Típusok és alapfogalmak*. Budapest: Corvina, 2007. 92.





3. Carmontelle: *David Garrick*, 1765  
ceruza, akvarell, vöröskréta, gouache, 31,5 × 19 cm  
Chantilly, Musée Condé

pótolt.<sup>69</sup> A pathognómiai áttűnésekre irányuló figyelmet egy Garrick és Hogarth kapcsolatának históriájából származó anekdota példázza, amely történet sikerét érzéketlenül jelzi, hogy 1845-ben még mindig érvényes és ismert volt az angolok körében. R. Evan Sly ekkor adta ki 30 lapból álló, kézzel színezett litográfia-sorozatát, amelynek a *Garrick and Hogarth or the Artist Puzzled* címet adta. (4. kép)

A kép alatt tüntette fel a készítő a két művész életének e tréfás, közös epizódját. Egy alkalommal Garrick modellt ült Hogarth-nak, s míg a festő szorgosan munkálkodott az arckép felvázolásán, a színész lassanként annyira megváltoztatta arckifejezését, hogy a mű egyáltalán nem hasonlított rá. Hogarth új vázlatba kezdett, majd újabb és újabb kísérletek követték egymást, s a festő csak számos próbálkozás után eszmélt rá trükkös kedvű barátja tréfájára, mígnem végül mérgében földhöz vágta palettáját.<sup>70</sup> A litográfus többek között Reynolds és Gainsborough festményeit, valamint számos metszetet használt fel, hogy Garrick harminc, különböző arcát ábrázolja: természetesen teljesen eltérő mimikájúakat válogatva a Hogarth vásznán készülő portré és a műteremben ülő modell arckifejezésének megjelenítéséhez.<sup>71</sup>

Ezek az elbeszélések az előadóművészek dicsérete mellett újfent rávilágítanak a színészi játék, avagy a színész „mozgásban levő képének” leképezési problematikájára. A fentiekben felvázolt problematika, azaz a decorum, a dinamikus mozgás keltette tűnékenység, az átmenetiség, a külső és belső hasonulás és a színészi metamorfózis kérdésköre mellett szűkebb témánk fontos részét képezi a képi és drámai műfajok analógiájának vizsgálata, más szabályrendszer mozgatta ugyanis a nézők elvárásait a tragédia és komédia esetében.

## A tragédia és a komédia

A tragédia és komédia szembeállítás a 18. századi színjátszás elméletében egy alapvető ellentétre épült: a tragédia független egyéniségeket mutat meg és a nemes karakterek tartománya, míg a komédia az általános megjelenítést célozza, és közönséges jellemeket ábrázol. Míg az előbbi az erény territórium, a realiztikusabb komikus

<sup>69</sup> Hasonló történet, mely szerint Hogarth műtermében Henry Fielding képmásához is Garrick pózolt az író halála után, s ez az arckép került Fielding műveinek posztumusz kiadása elé. PERCIVAL 141.

<sup>70</sup> West disszertációjában jegyzi, hogy a történetet Garrick mesélte el Reynoldsnak, nem nevezvén meg a festőt, akit megréfált. WEST 1986. 207. A litográfus vélhetően sorozata kedvezőbb fogadtatása érdekében választotta a színházi portré fejlődésében kulcsfontosságú szerepet játszó Hogarth-ot.

<sup>71</sup> R. Evan Sly: *Garrick and Hogarth or the Artist Puzzled*. Publikálva: London, 1845.





4. R. Evan Sly: *Garrick and Hogarth or The Artist Puzzled*, 1845  
kézzel színezett litográfia, 27,5 × 35,8 cm  
London, Victoria & Albert Museum

műfajok a bűn területére csábítanak.<sup>72</sup> Ez az oppozíció volt Sir Joshua Reynolds *David Garrick Tragédia és Komédia között* (5. kép) című festményének kiindulópontja is, amikor a *Herkules a válaszáton*-téma nagy ikonográfiai múltra visszatekintő kompozíciós formuláját választotta keretként a színész megörökítéséhez.<sup>73</sup>

Az eredeti történetben Herkules kalandokkal teli vándorlásai során egyszer egy keresztútra tévedt: a visszafogott, szigorú Erényt és a kacér Élvezetet megszemélyesítő figurák csábították az elágazásnál; Herkules végül az Erény szavaira hallgatott, s az ő általa vezérelt útra tért. A mítoszt Prodikosztól ismerjük, Xenophón *Memorabiliájában* jelent meg először; a festőt emellett Ovidius *Amores* című művének egy epizódja, és a nagy hatású angol szerző, Lord Shaftesbury *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* című műve inspirálhatta.<sup>74</sup>

Reynolds festményének középpontjában jelenik meg a színész David Garrick, egyik oldalán a lepelbe burkolózott, szigorú és patetikus gesztusokkal ábrázolt *Tragédia* áll, a másikon a bájos mosollyal hívogató, ledér és pajkos *Komédia* húzza maga felé a színészt. A prodikoszi alakok Reynoldsnál a modell személyiségéhez idomulva átlényegültek: a komoly *Tragédia* és a könnyed *Komédia* csatája ez, s közöttük a főhős, David Garrick, aki dönteni készül a két műfaj között. Testével a *Komédia* alakja felé fordul, arcán mosollyal tekint vissza az energikus kartartásával beszédet érzékeltető *Tragédia* heroikus figurája felé. Elhatározása talán a *Komédia* felé viszi, döntése lehet ideiglenes, hiszen – ha a korabeli kritikákat olvassuk Garrick színpadi játékaról –, az írások műfajtól függetlenül magasztalják színészi képességeit.<sup>75</sup> Bár Reynolds festői megközelítésében ez a vívódás mintegy „paródiává” változik, e mű is bizonyítja, hogy a tragédia és komédia műfajának erénnyel és bűnnel való tartalmi és vizuális összekötése egyértelműen átítatta a korszak gondolkodásmódját.

A 17. századi festésetelméleti szerzők a műfajok hierarchiáját a *nemes* és *alantas* alapvető ellentétre építették fel. A „nemes” fogalma, amely a retorikában a „fenséges” minőségével, a drámaelméletben a tragédia kategóriájával fedhető le, a festésetben a történetképekhez társult.<sup>76</sup> Az alantas témák a komédia műfajával csengtek egybe,

<sup>72</sup> WEST 1991 91.

<sup>73</sup> A történet képi interpretációit 1930-ban Erwin Panofsky foglalta össze (*Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Leipzig/Berlin: B.G. Teubner, 1930.).

<sup>74</sup> Martin Postle: *Sir Joshua Reynolds. The Subject Pictures*. Cambridge: University Press, 1995. 21.

<sup>75</sup> A *Herkules választása*-téma barokk kori feldolgozásain és az emblémáskönyvekben a kép baloldalán ábrázolták az Erény alakját, jobbra az Élvezetét. Ez talán arra a tradícióra megy vissza, hogy a görög művészetben mindig balra helyezték a győzteseket. Reynoldsnál éppen fordítva látjuk ezt, a választás tudatossága kérdéses.

<sup>76</sup> KOVÁCS 48.





5. Joshua Reynolds: *David Garrick Tragédia és Komédia között*, 1761  
olaj, vászon, 148 × 183 cm  
Waddesdon Manor, Rothschild Collection

és a hierarchiában a történeti képeknél alacsonyabb rendű műfajokkal, közelebbről az életképekkel rokoníthatók. Arisztotelész *Poétikája*, mely e tézisek kiindulópontjául szolgált, egyes szöveghelyein valóban pusztán a komédia és tragédia szembeállítására koncentrált: „ez hitványabbakat, az meg jobbakat akar utánózni kortársainknál”, másutt ez hármas felosztássá válik, amelyben a kettő között a „hosszánk hasonló” is helyet kapnak.<sup>77</sup>

A 17-18. századi festésetelmélettel foglalkozó szerzők saját kortársaik<sup>78</sup> vagy a reneszánsz mesterek közül válogattak megfeleltetéseket e kategóriák mellé. Antoine Coypel egészen precízen követi az arisztotelészi felosztást: „Ízlésük nemessége és gondolataik emelkedettsége következtében Michelangelo és Raffaello jobbnak festette le az embereket, mint amilyenek. Tiziano a valóságoshoz hasonlóknak, a flamandok és a hollandok pedig – tárgyuk alantas volta és kisszerű rajztechnikájuk miatt – gonoszabbnak ábrázolták őket.”<sup>79</sup>

Ahogy arra már utaltam, hogy az arisztotelészi drámaelméleten nyugvó kategorizálás a festésetelméleti párhuzamokkal együtt épült be a színházi nyelvezetbe: a már idézett Jean-Georges Noverre a színpadot képként felfogó látásmódjához híven adaptálta a hármas felosztást:

„A komoly és hősies tánc a tragédia jellemvonásait viseli. A vegyes vagy félig komoly fajtáját általában fél-karakternek, a nemes komédiát komikusnak nevezik. [...] A híres Van Loo történelmi képei a komoly táncnak felelnek meg, a szerelmeskedő, utánózzathatlan Boucher képei a fél-karaktereknek, a páratlan Teniers-éi pedig a komikus táncnak. [...] Az első a történelemből és meséből választja a témáját, a második a pásztorjátékból, a harmadik pedig a durva paraszti életből.”<sup>80</sup>

Az „erényes” tragédia és a históriafestészet mint a legmagasztosabb, legnemesebb műfajok ismérveit és szabályait számos korabeli forrás feldolgozta, hangsúlyozva azok erkölcsnemesítő szándékát. Ahogy La Mésnadière 1640-ben írott *Poétikájában* kifejti, a tragédia a rendezett, megjavított természet tükre, amelynek az udvariasság, becsüle-

<sup>77</sup> Arisztotelész: *Poétika* 1. in: *Poétikák* 7. Polügnótosz, Dionüsziosz, Pauszón. Ezt a műfajelmélet és decorum kérdéskörével kapcsolja össze Vitruvius, ahol az építészeti alkotás és funkció problematikájának illusztrálásához a színpadi díszletre hivatkozik. Ekként a tragikus színpadkép az uralkodók életéhez kapcsolódik, a komédiához a magánház szolgál helyszín gyanánt, s harmadikként a szatírájáték, amely a tájba illeszkedik. *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. Válogatta, fordította és az előszót írta: Marosi Ernő, Budapest: Corvina Kiadó, 1976. 17. Ennek reneszánsz kori továbbélését (Peruzzi, Serlio) részletesebben érinti Hajnóczi Gábor: *Az ideális város a reneszánszban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.

<sup>78</sup> Bellori a túlzott természetűséghez Caravaggiót, a hitvány témához Bambocciót említi, s Annibale Carraccit magasztalja. MAROSI 189., 196.

<sup>79</sup> Idézi KOVÁCS 47.

<sup>80</sup> NOVERRE X. levél, 91.



tesség, emberiesség és nagylelkűség erényeit kell felmutatnia.<sup>81</sup> Az emberi cselekedetek megjelenítése – történjen az egy drámai szövegben, festményen vagy színpadon – egyöntetűen visszhangozta a művészet morális tartalmainak nyomatékát, azaz a természet imitációján túl annak igényét, hogy azt mutassák meg, „amilyennek lennie kell(ene)”, ami egyúttal az alkotói invenció fogalmi körével is közös halmazba került.

A franciák szigorú szabályelvűségét az akadémiai intézményrendszer támogatta, ami – az antik alapokon nyugvó, sokszor a reneszánsz traktátusok által már feldolgozott – drámaelméleti, retorikai modellek nyomán született, s a festészeti teóriákat, Félibien műfajhierarchiáját is meghatározta. A józan ész (*raison*), a valószerűség (*vraisemblance*), az illendőség (*bienséance*) irányították a festészet, drámaköltészet és a színpad lehetőségeit.

A hármas egység követelménye, amelynek általános gyakorlatát 1674-re Boileau *L'art poétique* című műve lényegében csupán kodifikálta, mégis állandó kritika tárgyát képezte. A szabály mellett érvelők azonban éppen a színpadi gyakorlat érvényére hivatkoztak: „A színház nem más, mint az előadás... Ez a természetes igazság megérteti velünk, hogy a színhely nem változhat az írott mű folyamán, mivel nem változik az előadás folyamán; egy látvány ugyanis, amely ugyanabban az állapotban marad, nem ábrázolhat két különböző dolgot...”<sup>82</sup>

Voltaire-nek 1730-ban a hármas egység védelmében írott szavai ugyanígy rokonítják a színpad és festészet képalkotását: „Ha a színpadon látott szereplők Athénban voltak az első felvonásban, mi módon kerülhetnének a másodikban perzsa földre? Avagy tán Lebrun egy vászonra festette a Görögországban harcoló Nagy Sándort és azt, ki Indiában jár?”<sup>83</sup> A szabályok ilyen szigorú betartásával már a 17. században is vitába szálltak, Molière a *Nők iskolájának kritikája* című darabjában emel szót a rigorózus túlkapások ellen, hangsúlyozva, hogy Arisztotelész és Horatius regulája pusztán „néhány józan ész szülte egyszerű megjegyzés arról, hogy mi lehet visszatetsző egy színdarabban.”<sup>84</sup>

Ahogy a színpadkép kötöttségei a francia klasszikus dráma tér, idő, cselekmény egységének hármas szabályát meghatározták, úgy korlátozták a szövegek emelkedett, rímes szólamai a királyi társulat tragikus színészeinek játéklehetőségeit. A színészi játék szövegcentrikusabb volt, deklamálásra épült, a színészek kevés mozgással éltek a színpadon, statikusabb, patetikusabb modorban adtak elő. Inkább az írott szöveget recitáló eszközökként tekinthetünk a színészekre, külsőségeiben a díszlet és a színjátszá-

<sup>81</sup> *A színház világtörténete I.* Főszerk.: Hont Ferenc. Budapest: Gondolat, 1972. 283.

<sup>82</sup> Abbé D'Aubignac *A színházi mesterség* (1657) című művét idézi HONT 283.

<sup>83</sup> A hármas egység védelmében, Voltaire *Előszó az Oidipuszhoz*, idézi STAUD 20.

<sup>84</sup> Molière: *A Nők iskolájának kritikája*. in: Molière összes drámái I. Budapest: Osiris, 2002. 480.



si stílus sem az emberi élet színpadára hozta le a történeteket, nem a valóság illúzióját akarta kelteni.<sup>85</sup>

A minimalizált színpadi mozgással együtt a színészi játék eszköztárából az arckifejezés kapta a legnagyobb hangsúlyt, ami ily módon szintén közös kapcsolódási pontot talált a festészet szenvedélyelméletével. A szenvedélyek megjelenítéséhez használható legismertebb mű Charles Lebrun *Conférence sur l'expression générale et particulière* című kötete volt, melyben többek között Descartes-nak *A lélek szenvedélyeiről* írott tézisei éltek tovább.<sup>86</sup> Lebrun a tradicionális szenvedélyfelosztást (concupiscible/irascible) és a descartes-i felfogást ötvözte művében; az arckifejezésekre összpontosított, és rajzaival egyfajta mintakönyvet teremtett a festők számára. Mindamellett Lebrun műve fontos összekötő kapcsot képezett a megfestett figurák kifejezése és a színészi attitűd között, aminek egyetemes hatását Angliában és Franciaországban egyöntetűen meg tapasztaljuk.<sup>87</sup>

Angliában is születtek Lebrun szenvedélyekről készült rajzait követő gyűjtemények. James Parsons különféle tanulmányai között *Human Physiognomy Explained* címmel adta ki írását, amelyet színészeknek, festőknek és szónokoknak egyaránt javasolt.<sup>88</sup> Vagy említhetjük Francis Haymant, akiről David Garrickkel fenntartott barátsága, s a színésztől kért tanácsai egyaránt elárulják, milyen mértékben foglalkoztatta a kompozíciós kérdések mellett a kifejezés fontossága. A festészet és színház kapcsolódását érzékletesen közvetítő alkotása az a rajzgyűjtemény, amelyet Lebrun szenvedélyekről szóló műve inspirált, és Dodsley *The Preceptor* című munkájában jelent meg 1748-ban.<sup>89</sup> Némely színjátszásról írott traktátusban egyértelműen érzékelhető a lebruni affektusok követése, ezt jelzi például Aaron Hill 1746-os *Essay on Art of Acting* című írása, ahol „lebruni módra” sorolja fel, majd jellemzi a szenvedélyeket.<sup>90</sup>

A 18. század forrásaiban gyakran fellelhető az a színészeknek szóló javaslat, hogy gondosan tanulmányozzák a históriafestők alkotásait a kifejezés szabadsága miatt. Ezt javasolta Thomas Betterton, az angol színpad Garricket megelőző generációjának

<sup>85</sup> FISCHER-LICHTE 96.

<sup>86</sup> KOVÁCS 20.

<sup>87</sup> A festészet és színház analógiája Lebrunnél szövegszerűen is fellelhető, a *vraisemblance*, a *bienséance*, a *peripeteia* és a hármas egység színházi fogalmaira utal, amikor Nicolas Poussin *Mannaeső* című művét elemzi. Stephanie Ross: *Painting the Passions: Charles LeBrun's Conference Sur L'Expression*. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 45, No. 1, Jan. - Mar. 1984. 44.

<sup>88</sup> WEST 1991 93.

<sup>89</sup> ALLEN 20.

<sup>90</sup> Desmond Shawe-Taylor: *Eighteenth Century Performances of Shakespeare Recorded in the Theatrical Portraits at the Garrick Club*. *Shakespeare Survey* 51, Cambridge: University Press, 1998. 112.

csillaga színésztársainak, és kiemelte Charles Lebrun, valamint Antoine Coypel tehetségét a gesztusok és az arckifejezés ábrázolásában.<sup>91</sup> Ugyanezt találjuk Marmontelnek az *Enciklopédia* „déclamation théâtrale” szócikkében; mi több, a 18. századi francia színpad legnagyobb tragikája, Mlle Clairon memoárjaiban színész kollégáit egyenesen azzal a tanáccsal látta el, hogy vegyenek rajzleckét mimikájuk és gesztusaik tökéletesítése végett.<sup>92</sup>

Az arckifejezés fontossága mellett a festészet esetében a testbeszéd elemei is a diskurzus alapját képezték. Már Leonardónál felmerült az a gondolat, hogy egy festmény alakjainak mozdulatai és a némák gesztusai párhuzamba állíthatók egymással. Ezt visszhangozták Du Fresnoy nézetei és Coypel gondolatai is:

„A deklamálás szabályai szükségesek a festészet számára, hogy a gesztusokat összhangba lehessen hozni az arckifejezéssel. Mivel a festő sajnos nem tud alakjai szájába szavakat adni, ezt a hiányosságot a gesztusok és a cselekedetek olyan élénk kifejezésével kell pótolnia, mint amilyennel rendszerint a némák élnek, hogy megértessék magukat.”<sup>93</sup>

A festészet némaságának – mint hiánynak – a pótlásáról tehát a gesztusnyelv gondoskodott, ami idővel legnagyobb előnyeként tárgyalt vonásává lett: nyelvi akadályokon átívelő, egyetemes jellegét határozta meg.<sup>94</sup> Jó analógia erre Diderot módszere, aki úgy vizsgálta a színészek szenvedélyábrázolásának, testbeszédének meggyőző voltát, hogy egy-egy előadást befogott füllel ült végig.<sup>95</sup> Noverre szavai is ezt erősítik, amikor Garrick játékaról szól:

„Olyan természetes, annyi valóság van játékában, gesztusai, arca, tekintete oly ékes-szólók és meggyőzők, hogy még akik nem tudnak angolul, azok is megértik, és megértetés nélkül követik a jelenet cselekményét.”<sup>96</sup>

Ahogy azonban a deklamálás mellé az arckifejezések lebruni meghatározottsága járult, a 17. századi színpadi testbeszéd éppúgy kódolt elemekből állt. Ugyan részletgazdag dokumentum nem maradt fenn, ami a színpadi előadásmódot kimerítő alapossággal taglalná, egy 1727-ben Münchenben kiadott értekezés mégis segítségünk-

<sup>91</sup> ALLEN 15.

<sup>92</sup> PERCIVAL 134.

<sup>93</sup> Idézi KOVÁCS 37.

<sup>94</sup> Ahogy Poussin megfogalmazta, az abécé betűit az emberi test vonalai helyettesítik ez esetben. Bartha-Kovács Katalin: *A csend alakzatai a festészetben. Francia festészetelmélet a XVII-XVIII. században*. Budapest: L'Harmattan, 2010. 25.

<sup>95</sup> WOOD 29.

<sup>96</sup> NOVERRE X. levél 86.



re lehet a testbeszéd kódjainak felfejtésében. A Franciscus Lang jezsuita atya által írt *Dissertatio de actio scenica* azért lehet forrásértékű a 17. századi, elsősorban a francia színjátszás tekintetében, mert a jezsuita rendi és iskolaszínházak előadásainak a párizsi stílus képezte alapját Európa-szerte.<sup>97</sup>

Lang e művében részletezi az előadókra vonatkozó szabályrendszert. A „helyénvaló” színpadi mozgás általános kiindulópontja a *crux scenica*: a lábfejek derékszöget zárnak be, a végtagok egymást ellenpontosza mozognak. A színésznek mindig a közönség felé kell fordítani arcát és mellkasát beszéd közben, a játékosok nem takarhatják egymást, több szereplő esetén félkört alkotva helyezkednek el a színpadon. Lang kitekint a szenvedélyábrázolás testi kódrendszerére is, eszerint minden meghatározott szenvedélyhez adott gesztusjelek társulnak, amelyek a néző számára egyértelművé teszik a megjelenített érzelmi állapotot.<sup>98</sup> A 18. századi Franciaországban ez a kodifikált testbeszéd többnyire megőrizte korábbi pozícióját – elvétve jegyeznek fel a források olyan eseteket, amikor a színészek megsértették volna a színpadi mozgás decorumát. Angliában azonban – főként David Garrick reformjai és a pantomim műfajának felvirágzása okán – sokkal dinamikusabbá vált a színészi előadásmód.

A fentiekben taglalt kánon a tragédia esetében érvényesült erősebben, hiszen a tragikus témák magasztosságát és pozitívabb megítélését a komédia sohasem érhetette el, teljes körű elemzését Arisztotelész *Poétikája* sem adta meg, s megbecsültségének foka ezt jól jellemzi. Míg a tragédia esetében a tanító jelleg, a morális tartalom hangsúlyozása dominált, a vígjáték műfajának küzdelmesebb feladatot jelentett, hogy az elítélő társadalmi véleményekkel szembenézzen: mivel célja elsősorban a szórakoztatás volt, a kritikusok erkölcstelennek bélyegezték. Ez szükségszerűen maga után vonta, hogy elfogadtatásának érdekében és törekvéseinek védelmében a komikus színház is megfogalmazza a maga érvrendszerét. Ehhez hagyományosan a horatiusi *docere et delectare* tézisért hívták segítségül.<sup>99</sup>

Giovanni Battista Andreini *Lo Schiavetto* (1612) című komédiájának prológosában a színészmesterség és a vígjáték védelmében a komédia gyógyító erejét hangsúlyozza: a komédiás édesíti meg a keserű orvosságot, amely nézője gyógyulását segíti, aki a komikus szituációk láttán nemcsak szembesülhet tévedéseivel, hanem ki is javíthatja azokat.<sup>100</sup> Szintén jótékony hatást tulajdonítottak a komédia neveltető erejének, amit némelyek ugyanolyan tisztító hatásúnak véltek, mint a tragédia katarzisért, s a félelem

<sup>97</sup> FISCHER-LICHTE 262-263.

<sup>98</sup> FISCHER-LICHTE 264-265.

<sup>99</sup> WEST 1991 124.

<sup>100</sup> DEMCSÁK 207.





és együttérzés arisztotelészi tanával vonták párhuzamba. Utaltak arra, hogy a nevetés különbözteti meg az embert az állatok világától, s hogy a szigorú erény példázatainál hatékonyabban gyógyítja az emberi tökéletlenséget és bűnöket.<sup>101</sup>

A francia színháztörténetben a 17. század morális visszasságait pellengérre állító Molière vígjátékai tükrözik ezt az attitűdöt legjellemzőbben. A szerző darabjai nagyon újszerűen hatottak a nézők számára: a francia farce-ok, a latin komédia, a commedia erudita és a commedia dell'arte elemei keveredtek műveiben, célja azonban Shakespeare-hez hasonlóan az volt, hogy korának tükre legyen, és „megnevettesse a tisztességes embert.”<sup>102</sup>

Amint azt Jean-Georges Noverre-nek a művészeti ágak párhuzamba állításáról idézett elgondolásában láttuk, a tragédiát és a komoly táncot a történeti témákhoz és Van Loo festészetéhez kapcsolta. A színpadra vitt történetek azonban a mitológiai, illetve történelmi eseményeken túl számos olyan cselekményt vázoltak fel, amik a hétköznapi élet színterén születtek. A komédiák szerzői a halandók mindennapjaiból merítettek, a narratívát leggyakrabban hőseik szerelmi évődései, érzelmi útvesztői köré fonták, ezáltal a téma átlépte a történeti festészet kereteit. Ahogy azt már a fentiekben idéztük, Noverre is más kapcsolódási pontokat talált a könnyedebb táncos műfajokhoz: a „fél-karakter”-eket a pásztorjáték, a komikus táncot a durva paraszti élet tematikájával rokonította, az előbbit François Boucher, az utóbbit David Teniers festményeivel egybecsengőnek titulálta.

David Teniers neve számos alkalommal felmerül, ha a 17-18. századi művészetelméleti írásokat olvassuk. Rá hivatkozik Abbé Du Bos, amikor a festők közönséges témaválasztását elutasítja, mondván:

„[...] ugyan néhány pillanatig szórakoztat bennünket, és tetszéssel adózunk a kézműves tehetséges utánpótlásának, az utánpótlás mégsem tud bennünket megindítani.”<sup>103</sup>

Kritikáját aztán általánosságban kiterjeszti a holland festőkre:

„Kifejezéseikben semmi invenciót nem mutatnak és képtelenek a szemük előtt látható természet fölé emelkedni: csak alantas szenvedélyeket vagy hitvány természetet festettek. [...] Figuráik ruházata hóbortos, kifejezéseik is alantasak és komikusak.”<sup>104</sup>

<sup>101</sup> WEST 1991 126.

<sup>102</sup> Paradox módon Molière darabjait sok esetben éppen azért támadták, mert túlságosan időszerűek és provokatívak voltak, s azok a társadalmi csoportok, akiket nevetség tárgyává tett, a közönség soraiban ülve nem épp a nevelő szándékot olvasták ki sorai közül. FISCHER-LICHTE 217. (Idézet A Nők iskolájának kritikájából, VI. 596.)

<sup>103</sup> Idézi KOVÁCS 61-62.

<sup>104</sup> Idézi KOVÁCS 68.



Mint láthatjuk, a kor általános gyakorlatának megfelelően szinonimaként használja az alantas és komikus fogalmát, s hiányként azt az ideaelméleten alapuló invenciót veti fel, ami a festő fantáziája és az elekcio gyakorlata révén a festészetet felemeli a pusztá imitáció praxisától. Végül Diderot-nál találunk olyan szövegre, amely Teniers és Boucher ábrázolásmódjáról egyaránt szól, bár valójában Jean-Baptiste Greuze műveit elemzi:

„Teniers talán igazabb erkölcsöket festett. Könnyebb volna e festő jeleneteit és figuráit megtalálni [a valóságos világban], de Greuze-nél több az elegancia, több a báj, kellesebb a természet: parasztjai sem nem közönségesek, mint jó flamandunkéi, sem nem valószínűtlenek, mint Boucher parasztjai.”<sup>105</sup>

A 18. század elején, amikor egy új, informálisabb életmódra és látványra vágyakozott a kor embere, az intimebb, falusi élet nosztalgikus hangulatát megörökítő festmények kelendőbbé váltak. A gyűjtők érdeklődése a kis formátumú holland és flamand festmények, főként a vidéki életképek, köztük ifjabb David Teniers művei iránt is megnövekedett. Ebből a flamand tradícióból táplálkozott Watteau, amit a francia ízlés számára még elegánsabbá varázsolt. A francia rokokó a barokk erőteljes formanyelve ellenében egy sokkal könnyedebb stílus és tematika létrehívását támogatta, ahogy a történetképek pátosza helyébe a valósághoz közelebbi festői témák kedvelése lépett.

Mindamellett Franciaországban a 18. század közepén egy rokokóellenes tendencia is helyet követelt magának: e gondolatkör szószólói az akadémiai műfajhierarchia rendszerének újjáélesztésén fáradoztak, s továbbra is hangsúlyozták a történetfestészet magasabbrendűségét.<sup>106</sup> A félbieni kategorizálást<sup>107</sup> alapul véve a 18. századra tovább mélyült a szakadék az egyedül nemesnek tartott történetfestészet és az „alantas” műfajok között. A legtöbb művészetelméleti írás azonban kevés figyelmet szentelt a kis műfajoknak, s különösen a zsánerfestészet hierarchiában való elhelyezése ütközött nehézségekbe.<sup>108</sup> E bizonytalanságot példázza még a század elejéről az a szokatlan megoldás, amelynek eredményeként Watteau-t mint a *fêtes galantes* festőjét jegyezték be az

<sup>105</sup> Idézi Kovács 162.

<sup>106</sup> Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1988. 71-77.

<sup>107</sup> „Aki tökéletes tájakat csinál, felette van annak, aki csak gyümölcsöket, virágokat vagy kagylókat fest. Az, aki élő állatokat fest, többet ér, mint azok, akik csak halott és mozdulatlan dolgokat ábrázolnak. És amint az emberi alak Isten legkételetesebb műve a földön, az is bizonyos, hogy aki emberi alakok festésével Isten utánzására vállalkozik, sokkal kiválóbb, mint bárki más.” André Félibien idézi MAROSI 41.

<sup>108</sup> Kovács 78.

Akadémián, mivel pályaműve a szokványos kategóriák egyikéhez sem illeszkedett.<sup>109</sup>

A Noverre által említett festőtíriász sorrendisége és Diderot fent idézett gondolatai mindazonáltal azt érzékeltetik, hogy az alacsonyabb rendű, több alakot felvonultató képtémák között előbb a pásztorjátékok, gáláns jelenetek életközeli, de invenciózus és elegáns műfaja kapott helyet, s a legalantasabb kategóriába a holland, flamand mesterek életképeivel rokon, legfeljebb valószínű, de jobbára közönséges és „hitvány” megítélésű ábrázolások kerülhettek.

Angliában egészen hasonlóan viszonyultak a komédia értékeléséhez, de vannak eltérések, ha megítélésük szigorúságát fürkésszük, hiszen a két színházi nagyhatalom színházi és drámairodalmi kultúrája más-más gyökerekből táplálkozott. Denis Diderot a *Színészparadoxon*ban említi fel azt a tézist, mely szerint merőben eltérő gyakorlat jellemzi a francia és az angol színjátszást:

„Márpedig az angol komédiának és tragédiának nincs sok köze a francia verses drámához, s maga Garrick is úgy vélte, hogy aki képes tökéletesen eljátszani egy Shakespeare-jelenetet, az Racine egyetlen mondatát sem adhatja helyesen elő, mert Racine zengzetes sorai úgy tekerednének nyomban köréje, mint megannyi kígyó, s fejét, karját, lábát, kezét lebeklyózva meggátolnák szabad mozgásában.”<sup>110</sup>

Garrick kígyó-metaforájának laokoóni víziója francia oldalról Voltaire nézeteiben csúcsonyult ki, aki Shakespeare-ről alkotott véleményét a klasszicista drámafelfogás felől tekintette: „*Shakespeare-ben erőteljes, termékeny, természetes és fenséges szellem lakozott, a jó ízlésnek legkisebb szikrája és a szabályoknak a legcsekélyebb ismerete nélkül.*”<sup>111</sup> Az angolok részéről viszont éppen Voltaire és a klasszicista dráma követelményrendszere volt a kritika célpontja, s bár az 1768-ban alakult Royal Academy a klasszikus akadémiai művészetfelfogást követte, több teret engedett a zseni egyéniségnek, a képzeletnek, a festőiségnek, s önálló művészeti értékkel avatta a „komponálatlan természetességet”.<sup>112</sup>

Angliában a történeti festészet helyi iskolája hiányzott, de az akadémia éppúgy elismerte magasabb rendűségét; az életképek angol iskolájának megalapítását pedig a középosztály felemelkedése és a metszetpiac virágzása eredményezte. A komikus

<sup>109</sup> Georgia Cowart: Watteau's Pilgrimage to Cythera and the Subversive Utopia of the Opera-ballet. *Art Bulletin*, Vol. 83, No. 3, September 2001. 461.

<sup>110</sup> DIDEROT 10.

<sup>111</sup> Idézi STAUD 177-178.

<sup>112</sup> MAROSI 50-51.





műfajok és a zsánerfestészet közti párhuzamra jó példa, hogy Angliában gyakran alkalmazták a holland életképek megnevezéseként használt 'drolls' kifejezést a Southwark Fair vagy Bartholomew Fair közzjátékaira, mivel e fogalmat alapvetően az emberi szokások szélsőségeire, a testi rútság és deformitás leírására terjesztették ki.<sup>113</sup> Ezek a szélsőséges túlzások azonban inkább a *farce* műfajának domináns jegyei közé tartoztak, s a komédiaelméletek különbséget tettek a kettő között. John Drydennél a differencia alapja, hogy míg a farce-ok grimaszoló hősei a fantázia világából származnak, a komédia ezzel szemben a természetes jellemeket és cselekményeket sorakoztatja fel, amellyel az emberi természet tökéletlenségét ábrázolja.<sup>114</sup>

A színház és képzőművészet egymásra hatását vizsgáló kutatások történetében Hans Tintelnot a zsánerfestészet új ágaként értékelte a színpadi jeleneteket bemutató alkotásokat: következtetése szerint a színház hatása Németalföld művészetében sokkal erőteljesebb inspirációt jelentett, mint a legtöbb előadóművészeti ág szülőhazájában, Itáliában.<sup>115</sup> A holland festészet vizsgálata kapcsán Sturla Gudlaugsson elemzései haladtak ezen a csapáson, aki főként Jan Steen művei kapcsán jutott arra a megállapításra, hogy a festő zsánerjelenetei nem a hétköznapi valóságból merítettek, kompozícióihoz gyakran használta fel a korabeli komikus színpad típusait.<sup>116</sup>

Tegyük hozzá, hogy Steen nem pusztán a zsánerképek esetében alkalmazta a *commedia dell'arte* karaktereit, hanem históriaképeinek is visszatérő figurái voltak,<sup>117</sup> számára a színház jelentette a „hidat a természet és a fantázia között”.<sup>118</sup> Nem állt egyedül ezzel a munkamódszerrel, többek között Adriaen van der Venne, Adriaen Brouwer, Jan Miense Molenaer, Judith Leyster, Pieter Quast nevét lehet még felsorakoztatni a 17. század festői közül, akik a 16. századi festészet komikus hagyományát követték, és

<sup>113</sup> WEST 1991 128.; Jakob Rosenberg, Seymour Slive, E. H. ter Kuile: *Dutch Art and Architecture: 1600 to 1800*. New Haven-London: Yale University Press, 1977. 167.

<sup>114</sup> WEST 1991 128-129.; John Dryden: *A Parallel of Poetry and Painting. Prefixed to the Version of Du Fresnoy De Arte Graphica (1695)*. in: *Essays of John Dryden*. Selected and edited by W. P. Ker. Vol. II. Oxford: Clarendon Press, 1900. 132-133.

<sup>115</sup> Czére Andrea: *A barokk kori színház hatása a képzőművészetre Itáliában*. Doktori értekezés. 1980. 5.

<sup>116</sup> Lyckle de Vries: *Theatre Iconography: is it possible?* in: ETI 70.

<sup>117</sup> Baruch D. Kirschenbaum: *The Religious and Historical Paintings of Jan Steen*. Oxford: Phaidon, 1977. 83.

<sup>118</sup> KIRSCHENBAUM 79.



a vándortársulatok fellépői, valamint az amatőr színjátszók (Rederijkers) inspirálták festészetüket.<sup>119</sup>

Ahogy a szövegek, a festmények is típusokkal dolgoztak, s nem állíthatjuk, hogy a hollandoknál egyenes út vezet a rögtönzött utcai komédiától vagy az amatőr színháztól az életkép műfajáig, pusztán mondanivalójuk rokonságáról bizonyosodhatunk meg. Azonban a holland zsánerképek megítélésében is találunk különbségeket: az életkép műfaján belül már a 17. századi művészeti írások utaltak az „emelkedettebb” és az „alantasabb” témaválasztásra, amellyel a polgári és a parasztszáner darabjait kategorizálták.<sup>120</sup> Lyckle de Vries ezt színházi analógiák mentén vizsgálta: meglátása szerint míg Gerard Ter Borch a komikus színházból kiindulva kétértelmű arckifejezésekkel, kis gesztusokkal ábrázolta alakjait, s inkább pszichológiailag érzékletes, mint cselekménydús jeleneteket festett, addig Jan Steen ösztönzője a *farce*, a *drollery* szabadabb kifejezésű műfaja volt.<sup>121</sup>

Ugyanígy tettek különbséget az angolok a komikus témák megjelenítése esetében: míg William Hogarth-ot *comic history painter*-nek titulálták, amivel lényegében a históriafestők presztízséhez közelítették művészetét, addig az alacsonyabb rangú *farce* műfaját a karikatúra ezidőtájt kibontakozó műfajával kötötték össze. Henry Fielding a *Joseph Andrews* előszavában jegyzi meg, hogy Hogarth komikus festészete magasabb rendű, mint egy ’burlesque’ művészé, amennyiben „*ami a karikatúra a festészetben, az a paródia az írásban*”.<sup>122</sup> William Hazlitt *Lectures on the English Comic Writers* című

<sup>119</sup> WESTERMANN 1997. 89. A fent felsorolt holland festők művei esetében vannak egészen színpadszerű beállításban ábrázolt jelenetek is. Jan Miense Molenaer az 1630-as évek második felében többször megfestette a Louis Le Jars darabját hollandra fordító Gerbrand Adriaensz. Bredero *Lucelle* című drámájának jeleneteit. Élénken gesztikuláló figurákkal, teátrális beállításban mutatja szereplőit, a közvetlen inspiráció ismeretlen, bár Amszterdamban játszották a darabot. Dennis P. Weller: *Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age*. Raleigh: North Carolina Museum of Art, 2002. 153-154.

Itt jegyezzük meg, hogy a 18. századi holland festészetben is találunk színházi jeleneteket. E műfaj kiemelkedő képviselője volt a holland Hogarth-nak is nevezett Cornelis Troost, aki színészként kezdte pályáját, amely tevékenységével csupán akkor hagyott fel, mikor portrémegrendelése mellett már nem jutott ideje rá. Troost jelenetein azonban nem ragaszkodott sem a drámai szöveghez, sem az előadáshoz, sem a portrészzerű megörökítéshez. J. W. Niemeijer: *Cornelis Troost 1696-1750*. Assen: Van Gorcum & Comp. B.V., 1973. 139.

<sup>120</sup> Németh István: *Az élet csalfa tükröi*. Budapest: Typotex, 2008. 13.

<sup>121</sup> DE VRIES 72.

<sup>122</sup> Henry Fielding: *Joseph Andrews*. London: J.M. Dent & Sons LTD. 1947. A szerző előszava, xxix



kötetében<sup>123</sup> Hogarth felfogásmódját Teniers-ével hozzátételezőlegesen egy szinten kezeli, mondván: Hogarth olyan festő, aki nemcsak tükröt tart a természet elé, hanem a bűn vonásait felmutatva egyúttal ki is gúnyolja azt.<sup>124</sup>

Nem véletlen, hogy az arckifejezés tárgyalásánál a grimaszról a franciák a *jeu de physionomie* antitéziseként beszéltek,<sup>125</sup> Abbé Le Blanc az angolokat kritizálva a komikus műfajokat kizárólag a karikatúrával hozta párhuzamba, és elítélte a tehetséges angolok borzasztó ízlését, amely megengedi ezek létezését.<sup>126</sup> A fentieket igazolni látszik a Goncourt-testvérek XIV. Lajos pompakedvelő korát illető megjegyzése: „[...] a francia társadalomnak nem volt füle Shakespeare hangjaira, és szeme Teniers képeire: azt hitte, hogy a legfőbb esztétikai normát, az abszolút eszményt találta meg ebben az elképzelt fenségségben.”<sup>127</sup> Ez a felfogás a 18. században sem változott meg gyökeresen.

Az idézett források tükrében tehát megfigyelhetjük, hogy a francia kategorizálásban a történetképek alatt az arisztokratikus ízlésnek megfelelő gáláns, idilli jelenetek kaptak helyet, Teniers pedig az életképek legalantasabb, legközönségesebb műfajának gyakorlójaként szerepel az összevetésekben. Angliában, ahol a rokokó eleganciája nehezebben honosodott meg, erőteljesebb volt a holland-flamand festészet típusainak követése. Teniers művészete (Hogarth alkotómódszerével egybecsengően) éppen ezért a hármas felosztásban magasabb szinten, középütt kapott helyet a történetfestészet és a karikatúra között.

Bár a fentiekben egy-egy példa kiragadásával az érintkezési pontokat igyekeztünk feltárni, mégis alapvető kérdés marad számunkra: első pillantásra eltévedünk-e e képek értelmezése közben? Valljuk be, évszázadok távlatából e festményekre tekintve a színházi indíttatás gyakran nehezen felismerhető, s hajlanánk a festészeti kategóriák egyik-másik bugyrába helyezni őket. A fenti rokonítások a képzőművészeti műfajokkal csupán *ideális* elméletet, s egyfajta keretet nyújtanak számunkra; mégis, ez az a teoretikai foglalat, mely támpontokat nyújthat az egyes színházi portrék elemzéséhez, a kompozíciók sajátosságainak feltárásához.

<sup>123</sup> William Hazlitt Hogarth és Teniers művészetét a skót David Wilkie (1785-1841) alkotásaival vetette össze, ez utóbbi festő szintén – Skóciában elsők között gyakorolva a műfajt – a holland és flamand zsánerfestészetet követte a 19. század elején. Lord Ronald Sutherland Gower: *Sir David Wilkie*. London: George Bell and Sons, 1902. 1.

<sup>124</sup> HAZLITT 184. Teniers művészetével való összevetés 23-24. Az sem véletlen, hogy a történetfestészet témáinál alantasabbat feldolgozó művészek esetében az invenció hiánya, ami először előkerül. Fielding és Hazlitt egyaránt azért emeli ki Hogarth művészetét, mert túllép az egyszerű imitáción, ezzel a történetfestők munkamódszerét gyakorolja.

<sup>125</sup> PERCIVAL 131.

<sup>126</sup> WEST 1991 130.

<sup>127</sup> Edmond és Jules Goncourt: *A XVIII. század művészete és egyéb művészettörténeti tanulmányok*. Budapest: Corvina, 1975. 116-117.



Természetesen a históriafestészet és a tragédiák tematikájában sincs tökéletes átfedés: a drámatörténet által feldolgozott témák köre szélesebb, nagyobb teret enged olyan témáknak, mint például a helyi vagy nemzeti történelem. A festőművészetben ezzel ellentétben megjelenhet a női meztelenség, vagy a hagyományos vallásos témák,<sup>128</sup> amelyek erőteljesen narratívak vagy drámaiak – előbbieknek nem volt helye a hivatalos színházi előadásokon, utóbbiak a középkort követően ritkán részesek a színházi előadásoknak. Nem felejthetjük el azt sem, hogy ebben az elméleti diskurzusban a színház jelentős adalékkal gazdagította *pictura* és *poesis* harcát, analógiáit; a költő és festő kvalitásainak elemzése mellé ugyanis felzárkózott a színpad eleven alkotóeleme: a színész személye. Ugyanúgy nem téveszthetjük szem elől a képműfajok hierarchiájában kiindulópontunkat, a portréfestészetet sem, ami ezt a keretet saját követelményrendszere mentén módosítja, esetenként teljességgel felülírja.

---

<sup>128</sup> DE VRIES 69.



## II. A SZÍNÉSZ MINT MODELL

A francia portréfestészet történetében a 17-18. század fordulója hozta meg az áttörést: az akadémiai hierarchiában betöltött hátrányos helyzetéből a műfaj ekkor kezdett emelkedni. Míg az 1699-es Szalon kiállításán még több históriakép volt, mint portré, az arány 1704-ben már megfordult, ami a francia akadémia szemléletének változását tükrözi ebben a periódusban. Az okok között elsősorban a felsőbb körök, az arisztokrácia társadalmi szerepének növekedését találjuk, ami együtt járt művészetpártolói tevékenységük kibontakozásával is.<sup>129</sup>

A megrendelők köre a felemelkedő középosztállyal tovább bővült, és a portré műfajának differenciálódásával a társadalmi ranglétrán emelkedő színészek a festészet fontos modelljeivé léptek elő. A királyi társulat színészeinek megbecsültségét, népszerűségüknek mértékét egyaránt jelzi, hogy az előadók Nicolas Largillière-től Carle van Loo-ig a kor legkeresettebb festőinek vásznaira kerültek fel.

A 18. századi francia portréfestészet a modellek ábrázolásához egyre változatosabb formulákat emelt be: a teátrálisabb, elegáns ruhák, csillogó fényű selymek, lobogó drapériák keretezte, fennkölt arcképek stílusától e században a francia festők eljutottak a modellek üdébb, elevenebb kifejezésű, természetesebb megörökítéséig. Rosalba Carriera 1720-21-es franciaországi utazása nyomán rendkívül népszerűvé vált a pasztell: számos festőt vonzott magához ez az anyag, amely finom felületek, lágy arcvonások és ezzel együtt frissebb eleganciájú kompozíciók létrehozását tette lehetővé. A pasztellel készült festmények gyorsabb és olcsóbb kivitelezési lehetőségei, a képek kis mérete, bensőségebb hangvétele és a velencei festőnő stílusát követő könnyed dekorativitás mind hozzájárult ahhoz, hogy a század közepére a pasztellfestészet virágkorába lépett.<sup>130</sup>

A rokokó stílus témára lelt a színház szerepjátszó, szórakoztatóan könnyed vonulatában, még ha főbb mesterei, mint Gillot vagy Watteau nem portréigénnyel vagy dokumentatív hűséggel ábrázolták is koruk színpadi kultúráját. Watteau követői között

---

<sup>129</sup> Myra Nan Rosenfeld: *Largillierre. Portraitiste du dix-huitième siècle*. Exh. cat. Musée des beaux-arts de Montréal 19. 9. - 15. 11. 1981. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 1981. 20.

<sup>130</sup> Franciaországban az 1760-70-es évekre a rokokóellenes törekvések jegyében azonban már az ancien régime frivolitásának jelévé változott és lassanként háttérbe szorult, divatja múlttá vált. Marjorie Shelley: *Painting in the Dry Manner. The Flourishing of Pastel in 18th-Century Europe*. in: Katharine Baetjer – Marjorie Shelley: *Pastel Portraits. Images of 18th-Century Europe*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011. 5., 11., 54.

azonban találunk olyan festőket, akik a rokokó informális fête galante-jeleneteit össze tudták egyeztetni a párizsi – Antoine Pesne esetében a porosz udvari – színpadokon látható előadásokkal, ami ily módon új színnel gazdagította a portréművészetet.

A 18. század a gazdag portréhagyományáról ismert angol festészetet az arcképfestészeti formulák bővítése mellett a festészet elméleti alapjainak lefektetése révén gazdagította. A megelőző századok letéteményesei az Erzsébet-kori idealizálástól, emblematisz tradíciótól eljutottak az allegorikus portré bevezetéséig, amely főként Anthonis van Dycknak köszönhetően bontakozott ki a szigetországban. E tradíciók folytatója volt Peter Lely, majd Godfrey Kneller, akiknek a munkásságában már színházi kötődésű ábrázolásokat is fellelhetünk, elég, ha csak a színésznőből lett királyi szerető, Nell Gwynn portréira gondolunk; e tradícióba a 18. század utolsó harmadában Joshua Reynolds lehelt új életet.<sup>131</sup>

Az angol portréfestészetről általában elmondható, hogy a 18. század első felében még kevésbé hangsúlyozták a modellek arcjátékát: a szenvtelen külső megjelenés feloldását William Hogarth és Joseph Highmore kísérelte meg, s e tekintetben nagy hatással volt a megrendelők ízlésére a francia Jean-Baptiste van Loo, aki az 1730-as években dolgozott Londonban. Van Loo elevenséget, élő hasonlóságot tükröző portréfestészeti stílusa, még ha a francia ízlést az angolok folyamatosan kritizálták is, belopózott a megrendelők elvárásai közé,<sup>132</sup> s mintát adott a helyi festőknek, hogy a semleges arcki-fejezések helyett a jellemábrázolás felé nyissanak.

A *conversation piece* holland és flamand prototípusokból építkező műfaja is a 18. századra honosodott meg Angliában, majd szintén francia inspirációra, elsősorban Philippe Mercier londoni tevékenysége nyomán,<sup>133</sup> a pásztorjátékok és a Watteau által ábrázolt színészcsoportok, az itáliai komédia könnyedségének hatása ugyancsak beáramlott a műfaj jellegzetességei közé.<sup>134</sup> A *conversation piece* legfőbb ismérvei közé tartozik, hogy szereplőit kötetlen, informális jelenetben, beszélgetés vagy egyéb társasági együttlét közben ábrázolja, idővel pedig műfaji követelmény lett, hogy azok portréit is nyújtsa egyben. A műfaj fontos vonása, hogy az adott csoportot saját közegében mutatja meg, mely éppúgy jellemzi szereplőit, mint arcvonásaik vagy megjelenésük.

---

<sup>131</sup> Stephanie Goda Tasch: *Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds*. Weimar: VDG. 1999.

<sup>132</sup> Ellis K. Waterhouse: English Painting and France in the Eighteenth Century. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 15, No. 3/4, 1952. 126.

<sup>133</sup> WATERHOUSE 1952 127.

<sup>134</sup> William Gaunt: *The Great Century of British Painting: Hogarth to Turner*. London: Phaidon, 1971. 19.



Ezek a festmények általában kis méretűek voltak és magánhasználatra készültek.<sup>135</sup>

A század második fele kiemelkedően fontos volt a brit művészet fejlődésének történetében: 1760-tól láthatta nagyobb közönség a kortárs festők műveit nyilvános kiállításokon, és ebben a periódusban alakult meg a műalkotások létrehozásának teoretikai alapjait lefektető, a hivatalos művészetet képviselő Royal Academy, melynek első elnöke, Sir Joshua Reynolds volt.<sup>136</sup> Ő fogalmazta meg annak igényét, hogy a nagy múltú hagyományokkal bíró angol portréfestészet új utakat találjon, s túllépve az egyszerű megörökítés-funkción, annál változatosabb, nemesebb, összetettebb nyelven szólaljon meg.

A színészek népszerűségének növekedése több következménnyel járt mindkét vizsgált területen: egyik folyamánként említhetjük, hogy jelentős mértékben megszaporodott az előadókról készült magánportrék száma. A hétköznapi öltözékekben és semleges pózban ábrázolt színészportrék típusa mellett megtaláljuk azt az általánosan jellemző portréfestészeti megoldást, hogy a modell személyes környezetének megjelenítésével az egyéni arcvonások mellé az ábrázolt érdeklődési köre szolgáljon ideális keretként.

Az előadók privát szférájában sok esetben drámaírók büsztjeit leljük fel a háttérben, vagy alkalomadtán a szerzők mellképei helyett köteteik sorakoznak fel a színészek mellett. A kiváló írók, költők főként annak viszonylatában kerültek ezekre az arcképekre, hogy milyen mértékben inspirálták a színész személyes játékát, így főként a legkiemelkedőbb alakításaikhoz kötődő karakterek forrásaiként hivatkoznak rájuk. Shakespeare neve szinte összeforrt Garrickével – „like twin stars” – így a festményeken változatos módon kapcsolták össze személyüket, de Molière büsztje ugyanígy fellelhető a neves francia komikus, Prévile portréján.

A fokozódó ismertség másik következménye, hogy a barokk monumentális nyelvéből táplálkozó allegorikus portréfestészet szintén témára lett az előadóművészek kifinomultabb megörökítésében. XIV. Lajos uralkodásának utolsó éveiben a barokk idealizáló allegorikus-mitologikus ábrázolási tradíciója adta a francia portréfestészet egyik irányvonalát,<sup>137</sup> de a *portrait historié* nagy múltú hagyománya Angliában szintén ösztönözte, hogy a színjátszás attribútumaival ábrázolt előadóművészek arcképeit olyan megfogalmazásban láthassa az angol közönség, ahogy a színpadon nem tehet.

---

<sup>135</sup> Sacheverell Sitwell: *Conversation Pieces. A Survey of English Domestic Portraits and their Painters*. London-New York, 1969. 3.

<sup>136</sup> Ellis Waterhouse: *Painting in Britain 1530-1790*. Pelican History of Art. New Haven & London: Yale University Press, 1994. 218.

<sup>137</sup> ROSENFELD 24.

### A színész allegorikus portréja

A színészek társadalmi megítélésének ambivalens jellege átítatta a 17-18. századot: Angliában például a jogrend és az általános közvélekedés a komédiásokat a szolgálkkal egy szinten, vagy még rosszabb esetben gazemberként, a színésznőket prostituáltként kezelte. Másfelől lassanként tért hódított az a megközelítés, amely mint a foglalkozásukat professzionális szinten gyakorlóakra, ahogy például a jogászokra, tekintett az előadóművészekre.<sup>138</sup> Ez utóbbi hozzáállás vezetett ahhoz, hogy megszülethetett az allegorikus formanyelv fegyvertárából kölcsönzött motívumokkal, a foglalkozás specifikus attribútumaival övezett színész reprezentatív arcképe, amely nem csupán azonosította, hanem magasztalta is az ábrázoltak kvalitásait.

A művészek allegóriákba foglalt dicsőítését a festők gyakran azzal illusztrálták, hogy modelljeik Apollóntól nyerték el a tehetségüket elismerő babérkoszorút, de a történeti portré szellemében előfordult, hogy az ábrázoltak maguk Apollónként, vagy múzsákként jelentek meg a festményeken.

Az előadóművészet különböző válfajai közül eleinte az énekesek, főként a nagy becsben tartott *castratók* érdemelték ki,<sup>139</sup> hogy allegorikus formában örökössé tegyék őket. A 17. századi mintaképek közül az apollói koronázást példázza *Andrea Sacchi* (1599-1661) festménye *Marcantonio Pasqualiniról* (1614-1691), aki korának ismert férfi szopránja, s számos opera főszereplője volt a római Palazzo Barberini teátrumában. Pasqualini feje fölé Apollón emeli az elismerés koszorúját, de a festmény figurái és kellei révén csaknem egy teljes történetet leolvashatunk a képről (6. kép).<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Kristina Straubot idézi Denise S. Sechelski: *Garrick's Body and the Labor of Art in Eighteenth-Century Theater*. *Eighteenth-Century Studies*, 29. 4 (1996) 370.

<sup>139</sup> Franca Trinchieri Camiz: *The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture*. *Artibus et Historiae*, Vol. 9, No. 18, 1988. 183.

<sup>140</sup> A csembaló dekorációját, amely fölé a muzsikus jobbát helyezi, a babérfává átváltozó Daphné és egy megkötözött szatír figurája adja, az olümposzi isten alakja a *Belvedere Apollón* tartását igen nagy szabadsággal, de mégis valamelyest magán hordozza. A műnek széles körű ismertségére jó bizonyíték, hogy erről a képről William Hogarth is értekezik az *Analysis of Beauty*-ban, ahol Apollón pózát elemzi – erre pedig Lessing utal írásában. LESSING 288. Sacchi kissé áthangolta az eredeti mítoszt, amikor a háttérben ismét elhelyezte Marszüasz fához kötözött, vad tekintetű figuráját. Azt érzékelteti, hogy bár Apollón kezében ott a kithara, mintha a verseny nem az isten és a szatír között, hanem Pasqualini és Marszüasz között zajlott volna, ő pedig igazságos döntőbíráként eredményt hirdetne. Mivel a kitharát az antikvitásban magasabb rendű hangszernek tartották, mint a dudát, a festmény egyúttal a csembaló és az énekhangot megtestesítő Pasqualini együttes ábrázolásával a *nuova musicát*, azaz a zene egy újabb, magasabb szintjét ünnepli. Így válik a kompozíció egyszerre allegorikus portrévá és a muzsika allegóriájává. Keith Christiansen: *Going for Baroque: Bringing 17th-Century Masters to Met*. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 62, no. 3 (Winter, 2005). 45-48.





6. Andrea Sacchi: *Apollón megkoronázza Marcantonio Pasqualinit*, 1641  
olaj, vászon, 243,8 × 194,3 cm  
New York, Metropolitan Museum





Ebbe a sorba illeszkednek az Európa-szerte ismert és elismert itáliai kasztrált énekes, *Carlo Broschi*, közismertebb nevén *Farinelli* arcképei is. Jacopo Amigoni többször megjelenítette barátja vonásait különböző kompozícióin, mint azon a grandiózus méretű, 1734-35 körül készült portrén, melyen a jobbában kottatekercset tartó *Muzsika* emeli az elegáns pózban ülő Farinelli feje fölé az áhított koszorút, a háttérben a szárnyas, harsonás *Fama* jelenléte biztosítja a művész számára a halhatatlan hírnevet.<sup>141</sup>

Az Apollónnal való azonosításra *Pierre Jélyotte* (1713-97), a párizsi Opera első nagy tenorjának<sup>142</sup> *Louis Tocqué* (1696-1772) által festett portréját hozhatjuk fel példaként (7. kép). Tocqué festményén Jélyotte-ot dúsan fodrozott, kövekkel ékesített pazar ruhában,<sup>143</sup> kissé félrebillentett fejjel, felfelé emelt tekintettel jelenítette meg; az éneklés gesztusára alig nyitott szája utal, ujjai a lantot pengetik. Bár Jélyotte szerepei között rábukkanhatunk arra, hogy Apollón jelmezét magára öltötte,<sup>144</sup> ám ha a festő a realitás szintjén akarta volna megmutatni modelljét, vélhetőleg olyan hangszer választ – gitárt, csembalót vagy hegedűt –, amelyen a sokoldalú művész ténylegesen jól és sokat játszott.<sup>145</sup>

A prózai előadók esetében a Parnasszus lakói közül értelemszerűen *Thalia* és *Melpomené* utalt legjobban a modellek színházi kötődésére. Eleinte attribútumaik jelentek meg az arcképeken, a komédia esetében többnyire csupán a komikus maszk, a tragédiára a tragikus álarc mellett a tör, a korona, a jogar utalt, s mindkettőt az apollóni elismeréshez kötötte a babérból font koszorú. A mitikus nőalakok később a maguk „valóságában” társultak az ábrázoltakhoz, majd a drámai előadók múzskákkal való azonosítása is bekerült a színészi foglalkozás megjelenítésének és felmagasztalásának eszköztárába.

A múzsa attribútumaival jellemezte *Charles-Antoine Coypel* mára elveszett, de Bernard Lépicié metszetéről ismert kompozíciója *Charlotte Desmares*-t (1682-1753). A művésznő azon kevesek közé tartozott, akik képesek voltak tragikus és komikus karaktert egyaránt meggyőzően alakítani. Ahogy Lemazurier a források alapján összegzi

---

<sup>141</sup> *Il mondo di Giacomo Casanova. Un veneziano in Europa 1725-1798*. Catalogo. Venezia, Museo del Settecento Veneziano, Ca'Rezzonico, Venezia: Marsilio, 1998. repr. p. 10. cat. 272. (p. 240.)

<sup>142</sup> Jélyotte barátságos természete révén hamar az udvar kegyeibe is beopta magát, Mme Pompadour énektanára lett, szólista a királynő koncertjein, gitár-, csembaló- és hegedűművészként muzsikált a különféle udvari zenekarokban. Az Opera színpadától 1755-ben, udvari teendőitől tíz évvel később vált meg. BORDEAUX, cat. 13. p. 75.

<sup>143</sup> Tocqué „a mitológiai ruhák ellensége volt”. *Francia portré 1610-1789*. Kiállítási katalógus. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 1976. kat. 29. 37.

<sup>144</sup> A *Le Carnaval du Parnasse* c. előadásban alakította Apollónt. Arthur Pougin: *Un ténor de l'Opéra au XVIIIe siècle. Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps*. Paris, 1905. 176.

<sup>145</sup> Inna S. Nemilova: *The Hermitage. French Painting. Eighteenth Century*. Firenze: Guinti, 1986.; *Theatrum mundi* cat. 172.







7. Louis Tocqué: *Pierre Jélyotte mint Apollón*, 1755 k.  
olaj, vászon, 84 × 72 cm  
Szentpétervár, Ermitázs



a színésznő kvalitásait, Mlle Desmares-nek megvolt az a képessége, hogy a királynői koronát és jogart ugyanazzal a hitelességgel öltse magára, ahogy egy szobalány kötényét.<sup>146</sup> Coypel modelljét e kettős természetű tehetség egyidejű érzékeltetésével ábrázolta képén: a tör *Melpomené*, a maszk *Thalia* attribútumaként jelenik meg kezében,<sup>147</sup> s a metszeten megjelenő vers e ritka képességére reflektál (8. kép).<sup>148</sup>

A múzsa jelzésszerű vagy attribútumokra redukált jelenléte mellett – ahogy a muzsikuskok és Apollón esetében – a velük való azonosítás azonképpen megjelent a kompozíciós stratégiák között. Mivel az antikvitás nőalakokat kapcsolt a színjátszáshoz, az utalásrendszer eme kötöttségei miatt az allegorikus portré e válfaja természet-szerűleg a színésznők ábrázolásánál köszönt vissza.

A Comédie Française művésznője, *Mlle Clairon* személyét könnyen kapcsolták össze, egyúttal azonosították a tragikus színjátszás múzsa-jával, *Melpomenével*; a mitikus nőalak versben, rajzban, festményen, plasztikában, kritikákban visszatérő formulaként szerepel a színésznő nevével összefüggésben. Híres anekdotává vált, hogy amikor David Garrick először 1750 körül látta színpadon *Mlle Clairont*, nagy jövőt jósolt neki. 14-15 évvel később, amikor a színésznő valóban a Comédie Française egyik legünnepeltebb csillagává lett, Garrick felkérte jóbarátját, *Hubert Gravelot*-t, hogy készítsen egy rajzot róla (9. kép). Gravelot kompozícióján a tragika karját könyveken nyugtatja, amelyek gerincén *Corneille*, *Racine*, *Crébillon*, *Voltaire* neve olvasható. Mellette *Melpomené* áll, aki babérkoszorút tart feje fölé, a háttérben *Pegazus* ágaskodó figurája jelenik meg a *Parnasszust* megidéző hegyoldalon. Garrick egy versikét faragott a képhez, melynek a *Beteljesült jóslat* címet adta, s amelyben rímekbe szedte egykori ítéletének valóra válását.<sup>149</sup>

Szintén ehhez a tematikához kapcsolódik egy – festőjét és modelljét illetően is többször megkérdőjelezett – alkotás, amely *Mlle Clairont* babérkoszorúval a fején, múzsa-ként mutatja meg (10. kép). A jelenleg *Adelaïde Labille-Guiard*-nak attribuíált pasztellképen a színésznő patetikusan felfelé pillant, ahogy az több tragika ábrázolásán formulaszerűen tér vissza a kompozíciókon, de mindössze a hajában díszelgő babér értelmezhető utalásként művészi tehetségére. A pasztellkép talán *Jean-Baptiste Lemoyne*

<sup>146</sup> A színésznő Koppenhágában született, a Comédie Française Dániába kihelyezett társulatában kezdte, majd Franciaországba való visszatérése után a párizsi színpadon folytatta pályáját. Nagynénje a Comédie Française híres tragikája, *Mlle Champmeslé* volt, akinek halálával főbb szerepei az unokahúgra szálltak, 1721-es visszavonulásáig nagyon sikeres volt. LEMAZURIER II. 158.

<sup>147</sup> LYONNET I. 526.

<sup>148</sup> „Ton chante dans les pleues, piquante les ris, / De l'une et l'autre scène également maitresse, / Au Théâtre, tu reunis / Les dons partages au Parnasse.”

<sup>149</sup> LEMAZURIER II. 105-106. Garrick verse: „J'ai prédit que Clairon illustrerait la scène, / Et mon espoir n'a point été déçu. / Elle a couronné Melpomène: / Melpomène lui rend ce qu'elle en a reçu.”

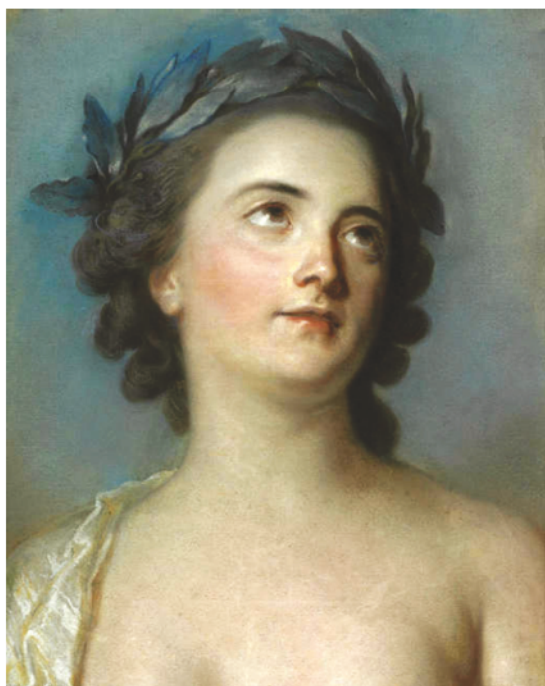




8. Bernard Lépicié (Charles-Antoine Coypel után): *Charlotte Desmares*, 1733  
rézmetszet, 31 × 43 cm  
London, V&A Theatre Museum



9. N. le Mire (Hubert Gravelot után): *Melpomené megkoronázza Mlle Clairont*, 1765  
rézmetszet, 14,3 × 10,3 cm  
Párizs, Bibliothèque Nationale de France



10. Adelaïde Labille-Guiard (attr.): *Mlle Clairon (?)*  
pasztell, 45,8 × 37,1 cm  
Magángyűjtemény



11. Jean-Baptiste Lemoyne: *Mlle Clairon mint Melpomené*, 1761  
márvány, m. 70 cm  
Párizs, Comédie Française

büsztségével (1761) hozható kapcsolatba, amely szintén Melpomenéként adja vissza a színésznő vonásait (11. kép).<sup>150</sup> Lemoyne, aki élete során több, mint száz portrébüsztöt készített, szobrászatába beépítette korának portréfestői gyakorlatát: eleinte François de Troy és Nicolas Largillière festészete hatott rá, majd Maurice Quentin de la Tour természetesebb modora. Bár kevés allegorikus portrét készített pályafutása során, Mlle Clairon mellett a Comédie Française híres komikáját, *Mlle Dangeville*-t is megörökítette egy mellszobrán a Komédia múzsájaként.<sup>151</sup>

Angliában is megtaláljuk ezt az allegorikus portrétípust a század utolsó harmadában: a színészi hivatás minőségeinek emelkedettebb utalásrendszere főként Sir Joshua Reynolds alkotásain köszön vissza. A festő elméleti téziseivel összhangban magasabb szintre akarta emelni a portréfestészet Angliában messze legnépszerűbb műfaját, modelljeit nemcsak azok egyéni karakterének megfelelően ábrázolta: klasszikus kompozíciók felhasználásával, történeti képek elemeivel ötvözve hozta létre sajátos „kompozit” portréit.

Reynolds ecsetje nyomán a század végének két tündöklő színpadi dívája öltötte fel a drámai műfajok múzsáinak szerepét: Frances Abington a *Komédia* (1764), Sarah Siddons a *Tragédia* (1789) alakjában tűnt fel *Thalia* és *Melpomené* kellékeivel (12-13. kép). Míg Frances Abington portréját általában erőtlenebbnek és jellegtelenebbnek bélyegezte a kritika, annál többen magasztalták a század végének legjelentősebb tragikájáról, Sarah Siddonsról készült alkotását. A méltóságteljes pózban ülő színésznő mögött két alak sejlik fel a háttérben, Arisztotelész katarziszelméletének két meghatározó fogalma, a félelem és együttérzés megszemélyesítői, amelyekhez a festő vélhetőleg a lebruni szenvedélyábrázolásokat használta fel minta gyanánt. Reynolds e festményén a modell tartásához Michelangelo prófétáinak és szibilláinak egyszerre erőteljes és fenékes alakjait idézte meg, a drámai hangvételt azonban a Rembrandt stílusában fogant fény-árnyék hatások erősítik.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Sorolták Charles-Antoine Coypel œuvre-jébe és előfordult, hogy a modellt Adrienne Lecouvreur-vel azonosították. Neil Jeffares: *Dictionary of Pastellists before 1800*. London: Unicorn Press, 2006. [French School] 580.

<sup>151</sup> Számításba kell vennünk, hogy nem minden Melpomenéként ábrázolt hölgy volt hivatásos színésznő. Louis-Michel van Loo (1707-71) 1765-ben Geneviève Randon de Malboissière-t örökítette meg a tragikus színjátszás múzsájának attribútumaival (Paris, Cailleux Collection). A hölgy gyermekkorától kezdve szoros kapcsolatot ápolt a színházzal, rendkívül művelt volt, darabokat is írt, s némelyikben amatőr színészként maga is fellépett. Annie-Christine Daskalakis Mathews: An Exceptional Allegorical Portrait by Jean-Baptiste Lemoyne. *Metropolitan Museum Journal* 29, 1994. 102-105.

<sup>152</sup> Heather McPherson: Picturing Tragedy: Mrs. Siddons as The Tragic Muse Revisited. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 33, No. 3, Spring 2000. 411-413.





12. Joshua Reynolds: *Mrs. Abington mint a Komédia műzsája*, 1764-73  
olaj, vászon, 236,2 × 147,3 cm  
Waddesdon Manor, Rothschild Collection



13. Joshua Reynolds: *Mrs. Siddons mint a Tragédia műzsája*, 1789  
olaj, vászon, 239,7 × 147,6 cm  
London, Dulwich Picture Gallery



14. Nicolas Lancret: *Grandval portréja*, 1742 k.  
olaj, vászon, 45 × 54 cm  
Indianapolis, Indianapolis Museum of Art





A férfi előadók esetében az allegorikus vonatkozások képi megfogalmazása már jóval nagyobb kihívást jelentett a korszak festői számára. Az antikvitásból egy jelentős római komikus, *Roscius* neve maradt fenn, akinek személye hivatkozási alapot jelentett ebben az összefüggésben. Roscius a Kr. e. 1. században élt, hírnevét nagy figyelemmel és pontossággal kidolgozott alakításainak köszönhető, aminek révén Sulla szívébe is beleszállt.<sup>153</sup> Mivel az ábrázolási hagyomány a komikus személyét nem örököltette az utókorra, és alakjának újkori „újraalkotása” sem kecsegtetett olyan megkülönböztető jeggyel, amely az azonosítást segítette volna: Roscius csupán a színészekről szóló írásokba került bele. A képzművészethez személyét legfeljebb annyiban tudták csatlakoztatni, hogy a metszetek dicsőítő verseibe belefoglalták nevét, ahogy a franciáknál Michel Baront azonosították vele, az „angol Roscius” megnevezést többek között David Garrick érdemelte ki.<sup>154</sup>

Ekként a színészmesterséget gyakorló férfiak jobbára éppúgy a műzsa társaságában jelentek meg, mint Nicolas Lancret festményén a Comédie Française színésze, *Charles-François-Nicolas de Racot de Grandval* (1710-1784). Az „elbűvölő, kellemmel, szellemmel, hévvel teli” színész – ahogy Mlle Clairon jellemezte – mindössze 18 évesen lépett a párizsi királyi társulat színpadára, és Quinault-Dufresne 1741-es visszavonulása után vált a főbb szerepek alakítójává. Tündöklése, melyet nem utolsósorban szép arcának és természetének köszönhetett, egészen 1750-ig, Lekain színrelépéséig tartott.<sup>155</sup>

Lancret, aki Watteau nyomán a természeti környezet, a rokokó kellem és elegancia megjelenítését festői modorává tette, a színházi témák feldolgozásánál is alkalmazta művein, ahogy a korszak híres balerináinak portréin, amelyekre a későbbiekben kitérek. Grandval elegánsan pózoló figuráját egy tágas kertbe helyezte festője, a lombos fák, a felhőkkel tarkított ég – mint a legideálisabb rokokó kulissza – csak fokozza az idilli hangulatot nyújtó festői látványt (14. kép). A színész a szökőkút szobrai, méghozzá hivatásának megszemélyesítői, a tragikus és komikus színjátszás műzsái felé fordul. Míg Melpomené szoboralakja egyenesen Grandval felé fordulva mutatja fel a tört, és jogart tartó bal kezét koronáján nyugtatja, a babérkoszorús Thalia maszkját emeli, arcát az égnek fordítja.<sup>156</sup> A kép keletkezése 1742-re tehető, mely Grandval pályafutásának legfényesebb periódusával esik egybe: közönsége szemében idolt testesített meg, Thalia és Melpomené pedig egyaránt a kegyeibe fogadta.

---

<sup>153</sup> Plinius ötven millió sestertiusra becsülte éves jövedelmét. HONTI 34.

<sup>154</sup> „*Euripide et Sophocle en France, / Avoient l'un et l'autre un rival, / Sans Baron dont icy l'on voit la ressemblance, / Roscius restoit sans égal.*” (Jean Daullé metszetén)

<sup>155</sup> LEMAZURIER I. 270-275.

<sup>156</sup> BORDEAUX kat. 35. p. 83.

Angliában a férfi színészek és a múzsaák együttes ábrázolásának példájaként Sir Joshua Reynolds 1762-ben kiállított *David Garrick Tragédia és Komédia között* című alkotását emelhetjük ki, amit már idéztünk a fentiekben. A Reynolds-kép Garrick népszerűségét tovább növelte, s azok a képzőművészek, akik Garrick természetét illusztrálni akarták, ebből a kompozícióból sokat merítettek. Az allegória sokszor túlzó nyelvezetét mi sem reprezentálhatná jobban, mint egy Reynolds képének mintájára készült karikatúra, Matthew Darly műve, amely Sir Nicholas Nipclose *The Theatres* című 1772-ben kiadott írásának címlapjára került (15. kép). A metszet Garrick személyét akképp jellemzi, hogy míg egyik oldalán felsorakoztatja a *Tragédia* és *Komédia* alakját, balján a színházmenedzseri feladatokra utaló szabót, a díszletest, a drámaírókat helyezi. A padlón elszórt papírokon szerzők nevei tűnnek fel – Shakespeare, B. Jonson, Rowe –, amelyeken Garrick tapos.<sup>157</sup>

Komolyabb mondanivaló hatja át azt a Robert Laurie által Thomas Parkinson műve után 1779-ben, Garrick halálának évében készített mezzotintót, amely a *Farewell! A long farewell!* címet kapta. (16. kép) Ezen az alkotáson balra Shakespeare büsztjénél a *Komédia* múzsa áll, a mellette térdeplő *Tragédia* esdeklő gesztussal fordul Garrick felé, de ő ebben az esetben múzsa helyett a szárnyas Kronoszt választja, s az Idő szólításának ellenállni képtelenül fordul vissza kedvelt nőalakjai felé. Garrick ezúttal is középre került, a választás azonban itt már nemcsak rajta múlik.<sup>158</sup>

A halál utáni megdicsőülés témája szintén nem kerülhette el egy olyan színész kultikus személyét, aki még életében halhatatlanná vált. George Carter 1782-ben festette meg *Garrick apoteózisát*, amelyen a színészt két lebegő angyal emeli magasba.<sup>159</sup> (17. kép) A háttérben a Parnasszus hegye emelkedik, amelynek csúcsán Apollón alakja tűnik elő hét múzsa társaságában. A múzsa köréből hiányzó Thalia és Melpomené a hegy lejtőjén William Shakespeare-rel karöltve várja, hogy a múlhatatlan hírnevet kiérdemlő művész megérkezzen társaságukba. A kép előterében, a földi szférában a Drury Lane színészei búcsúztatják egykori direktorukat és kollégájukat. A színházi miliót erősíti, hogy mindnyájan kedvenc Shakespeare-karakterük kosztümében vannak, s többé-kevésbé patetikus, fájdalmat érzékeltető gesztusokkal vagy csak merengő arccal tekintenek az égbe emelkedőre. Egy évvel később Smith és Caldwell publikált metszetet a festmény után, 1784-ben pedig a Royal Academy kiállításán mutatták be az eredeti alkotást. Bár a festmény Horace Walpole szerint „nevetséges és rossz”, létezése önmagában is tanulságos, hiszen a színpadi előadókat ilyen ábrázolások korábban

<sup>157</sup> WOOD 42.

<sup>158</sup> Mrs. Clement Parsons: *Garrick and His Circle*. New York-London, 1906. 348.

<sup>159</sup> GEORGIAN PLAYHOUSE cat. 45.







15. Matthew Darly: „Behold the muses Roscius sue in vain, taylor and carpenters usurp their reign”, 1772. Sir Nicholas Nipclose The Theatres c. művének címlapja  
rézkarc, 13,2 × 14,5 cm  
London, British Museum



16. Robert Laurie (Thomas Parkinson után): *Farewell! A long farewell!!*, 1779  
mezzotinto, 46,6 × 56,9 cm  
London, British Museum





17. George Carter: *Garrick apoteózisa*, 1782 k.  
olaj, vászon, 152 × 198,5 cm  
Royal Shakespeare Company Collection

nem nagyon illették meg. Ennek oka, ahogy Burke is kinyilvánította, hogy Garrick a színészmesterséget a szabad művészetek rangjára emelte.<sup>160</sup>

Egyszerre hordoz színpadi vonatkozásokat és reprezentatív minőségeket néhány olyan metszet, amelyen a színész arcképét többnyire egy kiemelt – leggyakrabban ovális – keretben kosztümben látjuk, a főalakot pedig kisebb méretben ábrázolt jelenetek övezik, amelyek színpadi előadásokból származnak. Ezek a képek nem erőteljes, színpadi gesztussal jellemzik modelljüket, inkább nevezhetők kosztümös portréknak – de mégis gondoskodnak annak megmutatásáról, hogy az ábrázolt mint színész miként alakítja híres színpadi szerepeit.

A század során éppen az efféle metszeteiken figyelhetjük meg, hogy a színművészet különböző válfajaira alkalmazott utalásrendszer, az attribútumok köre miként szélesedik ki. A *commedia dell'arte* műfajának elfranciásításával például az egyes maszkokat alakító színészek ábrázolásai is betagozódtak a francia portréfelfogásba, s a foglalkozást jelző kosztüm mellé lassanként új jelrendszer lépett be. Ide vehetjük a legismertebb típus, *Harlekin* ábrázolását, ahol a jellegzetes tarka jelmez mellé a metszetkészítők felsorakoztatták a mágikus fakard, a pánsíp és/vagy furulya, valamint a komikus álarcnál egyedibb, homlokrészen jókora dudorral megjelenített speciális maszk motívumát is. Más komikusok kosztümös portréjához gyakran kapcsolták a vigyorgó, csörgősipkás udvari bolond bábfiguráját, valamint az íj és a nyilakkal teli tegez ábrázolását, ami vélhetőleg Ámorra és a vígjátékok gyakori témájára, a szerelemre utalt.

Határesetet képeznek az olyan alkotások, amelyek kosztümös színészt ábrázolnak, de allegorikus mellékalakok vagy művészettörténeti allúziók beépítésével túlmutatnak egy egyszerű színpadképen. Ide sorolhatjuk az átváltozás mestere, Próteusz figurájának adaptálását, vagy olyan klasszikus szoborkompozíciók, mint a Belvedere Apollón vagy a Borghese Gladiátor testtartásának felhasználását egy-egy színpadi jelenet ábrázolásához. Ezekre a kompozíciókra a későbbiekben visszatérek.

Részletesebb bemutatása messze vezetne fő témánktól, így jelen keretek között csak megemlíthetjük a metszeteiken felbukkanó gemma- vagy érme-jellegű félprofil portrék használatát, amelyeken gyakran a babérkoszorú tovább erősíti az antikizáló, dicsőítő hatásmechanizmusokat. Ekképp idézhetjük fel azokat a síremlékeket, amelyeken csaknem kivonatát kapjuk a fentiekben felvázolt allegorikus hivatkozásoknak, hogy rendeltetésüknek megfelelően az örökkévalóság számára hirdessék Thália papjainak génuszát.

---

<sup>160</sup> GEORGIAN PLAYHOUSE cat. 45.

## A színházi portré

„Színpadi jelenet után még soha nem csináltak és nem is fognak csinálni tűrhető képet.” – írja Denis Diderot *Értekezés a festőművészetről* című írásában.<sup>161</sup> Vajon mi készítette a színház, drámaköltészet és festészet területén egyaránt otthonosan mozgó Diderot-t ilyen éles kritika megfogalmazására?

Az előző fejezetben felvázolt művészetelméleti háttér ismeretében feltehetjük, hogy a kor művészeinek gondolkodásmódját átítató, arisztotelészi gondolatokon nyugvó műfaji analógiák, összefonódások hatása alól nem vonhatta ki magát az a festő sem, aki színházi portré megfestésére vállalkozott. A színházi portré – a 18. századi portréfestészet igényeivel egybecsengően – új utakat kínált a festők számára: többek nyújthattak egyszerű portréábrázolásnál, hiszen a dráma témájától függően egyszerre közelíthettek a história-, illetve az életképfestészet formanyelvéhez. Többet adhattak az allegorikus portréfestészet „szerepjátékánál” is, hiszen nemcsak a kosztüm, a háttér és esetleg egy-egy jelzésértékű attribútum megjelenítésével nyithattak a modellek egyszerű jellemzésén túli ábrázolás felé.

„A 18. század első felében, a Régence idején és XV. Lajos uralkodásának elején a portréfestészet igazi mitológiai álarcosbál volt. Az Opera és a Comédie Italienne minden hölgye, akik fényűzésük fitogtatásával az udvar és a város felé egyaránt közvetítették a divatot, Raoux műhelyébe sereglettek. Mlle Journet Diánaként kívánta ábrázoltatni magát az Iphigéniából; Mlle Quinault Amphitritéként pózolt kocsiján, amelyet tengeri lovak húztak; Mlle Prévost Bacchus papnőjeként szőlőágak ölelésében; Mlle Sylvia Thalia koturnusait öltötte fel; és Mlle Carton egy najád kosztümét választotta, ami alkalmat teremtett arra, hogy csaknem teljesen meztelenül mutakozzon, amiben ő maga, s megszámlálhatatlan csodálója egyaránt örömét lelte.”<sup>162</sup> Amint azt az idézet is érzékelteti, és a fenti felsorolásból a későbbiekben elemzésre kerülő Mlle Prévost portréja jellemzően bizonyítja: a színházi portré kizárólagos célja sem az eljátszott karakterrel való teljes körű azonosítás volt.

Az allegorikus portré követelményrendszerében is fontos volt, hogy hozzávetőlegesen egyensúlyba kerüljön a modell személye és azok az attribútumok, amelyek valamely történeti, mitológiai szereplővel azonosítják. A színházi portrét övező problematika sok ponton rokonítható az allegorikus portré által felvetettekkel, főként az egyéni

<sup>161</sup> Denis Diderot: *Értekezés a festőművészetről*. in: *Diderot válogatott filozófiai művei II.* Ford. Alexander Bernát. Budapest: Franklin Társulat, 1900. 165-166.

<sup>162</sup> M. Marius Vachont idézi Armand Dayot: *Famous Beauties in Art. From the Beginning of the Eighteenth Century to Present Day*. Boston: L. C. Page & Co., 1907. 5-6.



vonások és az ideális, fiktív vagy történeti figura/szerep fogalmazásmódja közti diszcrepancia tekintetében. A különbség talán elsősorban abban keresendő, hogy míg egy allegorikus portré összetevőinek felfejtéséhez képzett, művelt, az attribútumok értelmezésében jártas nézőre volt szükség,<sup>163</sup> addig a színházi portré nézőjének adekvátabb összekapcsolási lehetőséget jelenthetett a színházban látott előadás, hogy az alakított szerepet és az azt foglalkozásszerűen alakító színészt azonosíthassa. Más volt funkciójuk és megjelenési körük is: míg a színházi portrék többsége már elkészülése során az alapkompozíció jövőbeli sokszorosításának szándékával kapcsolódott egybe, ami a modellek népszerűsítését szolgálta, az allegorikus portrék csak egy részéről mondható el, hogy propagandisztikus céllal jöttek létre.

Az allegorikus portré esetében egy festő többnyire aszerint választott fiktív szerepet modellje ábrázolásához, miként azt az ábrázolt valamely tulajdonsága, rangja, státusza, foglalkozása, neve vagy életének adott eseménye inspirálta, s a választott szerep a felsoroltak némelyikének allegorikus megtestesítőjévé változott. A színházi portré esetében a fentiek közül legfeljebb mint a foglalkozásra való utalásról vagy megörökítésre kívánczoló életeseményről beszélhetünk, amelynek az alakított szerep sikeressége adhatta apropóját.<sup>164</sup>

Másfelől a színházi portrék esetében adódó szerepek választéka – a drámák tematikai sokszínűsége miatt – ritkán kerül átfedésbe az allegorikus portrék kedvelt kölcsönzéseivel. Mindezt állíthatjuk annak ellenére, hogy az allegorikus portré kialakulására a reneszánsz és barokk kori lovagi tornák, festák, entrée-k, masque-ok mitologizáló és allegorikus megfeleltetésekre épülő teátrális tradíciója bizonyosan hatást gyakorolt. S ahogy a színház és az udvari látványosságok ösztönözték a mitologikus portrék műfajának megszületését, úgy az allegorikus szerepbe bújtatott portrék a színházi portré – különböző képműfajokat befogadó nyelvezetének – kialakulásához teremtettek alapot.

A különbségek számbavételénél azonban azt sem felejtethetjük el, hogy míg a mitikus hősök kosztümébe a finom hölgyek, nemes urak pusztán a festő műhelyében bújhattak, addig első lépésként az előadóművészek nagyobb plénum előtt öltötték magukra egy-egy karakter külső megjelenését. A színházi portré esetében tehát – még abban az esetben is, mikor a festői invenció részlegesen átírja a színpadon látottakat – szükségszerűen *mint kiindulópont* a portrait historiénál több a valóságalem.

---

<sup>163</sup> TASCH 11.

<sup>164</sup> A színházi portré fejlődéstörténetében a század végére már ez sem jelent alapkövetelményt, ha lehet, még erősebb az a szándék, amit a siker és népszerűség megszerzésének vágya, nem pedig a megszerzett hírnév indukál. Samuel de Wilde számos olyan színészről készített szinte futószalagon színházi portrét, akik nem voltak kiemelkedő teljesítményűek sem, portréik sokszorosításától remélték a hírnevet. WEST 1986 199-202.

Ami a legnagyobb eltérést jelenti a két portrétípus között, hogy míg a legtöbb mitológiai portré a történeti szereplőket attribútumaik révén engedi azonosítani, a színházi portré sajátja, hogy többé-kevésbé megkísérli érzékeltetni a drámai szituációt, a szerephez tartozó attitűdöt is. A modellt nem csupán „önmagaként”, s nem csupán valamely színdarab szereplőjének kosztümében, hanem egy-egy drámai pillanat érzelmi töltetével, gesztusaival láthatjuk viszont, miközben a festő ügyel arra, hogy az előadó személyes arcvonásai se szoruljanak háttérbe.

Ahogy Mary D. Sheriff fogalmaz a *Cornelia* karakterében ábrázolt Adrienne Lecouvreur arcmása kapcsán: „Nehéz meglátni ezen a portrén, hogy a színésznő összeolvad szerepével. A portré kevésbé érzékelteti az aktuális színpadi játékot; az ég felé forduló szemek és a kosztüm hagyományosan színpadias. Így szem előtt kell tartanunk, hogy ez egy specifikus portré, a művész meg akarta őrizni a színésznő egyéni vonásait, anélkül, hogy egy fiktív karakterbe olvassza azokat.”<sup>165</sup> A tökéletes egyensúly alapját tehát az képezi, hogy a festő finoman az ábrázolt köré tudja-e építeni a siker kulcsát jelentő szerepet, annak megkülönböztető jegyeit, s mindeközben hagyja-e érvényesülni a modell eredeti személyiségét.

Ez a lehetőség – ahogy a 17-18. századi teoretikusok írásai bizonyítják ennek dominanciáját – a tragédia és históriafestészet párhuzama mentén bontakozhatott ki teljesebben. A festők munkájában ez jelentette a legnagyobb nehézséget is: a portré valóságghűsége mellett alkalmazkodhattak ugyan a magasabb rendű históriafestészet szabályrendszeréhez a valamelyest kodifikált gesztusnyelv és a lebruni szenvedélyek reprezentálásával, de egyúttal könnyen a kritika célpontjaivá válhattak, amennyiben ezt az egyensúlyt nem sikerült fenntartaniuk.

Korának teoretikusai ellenében – bár ahogy korábban taglaltuk, a művészeti ágak rokon szellemiségének tudatát nem mellőzve – Diderot nyilvánította ki, hogy a színházi gyakorlat nem ültethető át a festészet praxisába, mert végtelenül mesterkelt és természetellenes látvány születik.<sup>166</sup> Tény és való, hogy bár Franciaországban ritkán találkozunk többszereplős színházi jelenetekkel, az egyik legismertebb példa, Carle van Loo festménye, amely Mlle Clairont *Médea* szerepében ábrázolja, komoly ellenérzéseket váltott ki Diderot-ból. Vélhetőleg éppen azért, mert a valós, érzékekkel megtapasztalható előadásélmény, legyen az bármennyire nemes és emelkedett színházi pillanat, Diderot számára nem kerülhetett összhangba a históriafestészet reális időtől elvonatkoztató beszédmódjával. A színjátszás gesztuskánonjának színpadiassága nem feltétlenül került közös nevezőre a históriafestészet teatralitásával, ahogy Diderot fo-

<sup>165</sup> SHERIFF 80.

<sup>166</sup> FRIED 79.

galmaz: „*Más az attitude (akadémiai testtartás) és más a cselekedet. Az attitude hamis és köznapi, a cselekedet szép és igaz.*”<sup>167</sup>

Akadtak azonban olyan képzművészek, akik tudatosan tűzték ki célul maguk elé, hogy a portré műfaját a históriafestészet irányába emelik fel, s Angliában ezt a szándékot a történeti festészet helyi iskolájának a hiánya csak megerősítette. Hogy némely festő mennyire tudatában volt a tragikus jelenetbe ágyazott színészportré és a választott pillanat történeti igényű megfestése közötti szoros kapcsolatnak, jó példája Thomas Lawrence, aki a Garricket követő színészgeneráció legnagyobb alakját, John Philip Kemble-t *Coriolanus* szerepében ábrázoló festményét egyenesen *half-history* portrénak titulálta.<sup>168</sup> Annak, hogy a 18. század végén az allegorikus portré műfaja új lendületet kapott, nagy szerepe volt Joshua Reynolds törekvéseinek, s bár a festő több alkalommal örökített meg színészeket színpadi szerepeikben, ezeken a festményeken túllépett a színpadi miliő érzékeltetésén.<sup>169</sup>

Nem csoda, hogy a színházi portrénak – sokoldalú kötődése okán – végeredményben sem megnevezése, sem műfaji határai nem egyértelműen tisztázottak a művészettörténeti diskurzusban. A megnevezések között az angol terminológiában bevett *theatrical portrait* használata a legáltalánosabb, amit azonban a kutatók többsége is egy olyan tágan értelmezhető műfajként határoz meg, amelybe nemcsak a színészeket karakterben ábrázoló portrék, hanem az előadókat magánemberként megjelenítő arcképek köre is beletartozik.<sup>170</sup>

Ehhez hasonlóan mindkét ábrázolási módszerre használatos a színészportré (*portrait d'acteur, actor portrait*) megnevezés. Ebben az esetben az összemosás lehetősége mind az allegorikus igényű színészábrázolásokkal, mind a színészek magánportréival fennáll, s a műfaj azon aspektusát sem érzékelteti, hogy e képeken meghatározott színpadi szituációban fellépő előadókat láthatunk.

---

<sup>167</sup> Denis Diderot: *Értekezés a festőművészetről*. in: *Esztétikai olvasókönyv*. Szöveggyűjtemény. Összeállította: Kis Tamás. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1976. 53.

<sup>168</sup> Shearer West: Thomas Lawrence's 'Half-history' Portraits and the Politics of Theatre. *Art History*, Vol. 14, No. 2, June 1991. 225.

<sup>169</sup> Az összemoshatóság lehetősége talán legerősebben éppen Joshua Reynolds azon festményein adódik, amelyeken színészeket, s főként színésznőket ábrázol, ám a portré beállításával túllép a színpadi affektusok, gesztusrendszer „szó szerinti” leképezésén. Híres portréi Kitty Fisherről, Dorothy Jordanról, Mary Robinsonról olykor színpadi alakításaikban mutatják a színésznőket, de ezek a hölgyek sokkal ismertebbek voltak szerelmi afférjaikról, s efféle ismertségük a portréfestők számára is determinálták a publicitás lehetőségét. Robyn Asleson bevezetője. in: *Notorious Muse. The Actress in British Art and Culture 1776-1812*. ed. Robyn Asleson. Studies in British Art 11. New Haven & London: Yale University Press, 2003. 6-9.

<sup>170</sup> WEST 1986 I., ASHTON XXVI



Megtaláljuk a terminusok között a szerepportrét is (*Charakterrollenporträt, Rollenporträt, character portrait*), ám ez a fogalom az allegorikus portréval cseng egybe a művészettörténeti terminológiában. Az allegorikus portré kutatói közül Rose Wishnevskyt emlehetjük ki, aki – a *portrait historié* fogalmától leválasztva – kizárólag a szerepben ábrázolt kosztümös színészek arcképeit sorolja a Rollenporträt terminusához.<sup>171</sup>

A színházi portrék terminológiai és elemzési problematikájának egy másik szegmensét az adja, hogy bár ezek a képek többnyire egyetlen figurát ábrázolnak, és a több alakot felvonultató színházi jelenetek a francia színházi portréfestészetben igen ritkák, angol területen annál népszerűbbek voltak. Bár Shearer West rámutatott, hogy a színházi jelenetek mennyisége Angliában sem múlta felül az egyalakos színházi portrékét, ismertségük mértéke mégis ezt sugallja, mivel a színházi jelenet a színházi portréfestészet leghatásosabb formájaként vonult be a nézők és kritikusok emlékezetébe.<sup>172</sup>

Az angol terminológiában e képeket többnyire az egyszerűbb *theatrical scene* vagy a *conversation piece* műfajából kiindulva a *theatrical conversation piece* elnevezéssel illetik. Ez utóbbi terminus esetében vannak nézetkülönbségek a műfaj teoretikusainak elgondolásai között: az elemzők egy csoportja a *conversation piece* egyik alfajaként tárgyalja a *theatrical conversation piece*-eket, többek között annak köszönhetően, hogy a műfaj legkiválóbb gyakorlói, mint Hogarth és Zoffany, mind a családi portrékat kötetlen formában ábrázoló képtípus, mind a színházi portré művészetének beavatott mesterei voltak.

Sacheverell Sitwell azonban már könyve bevezetőjében kizárja a színházi jeleneteket és az egyalakos portrékat a *conversation piece* köréből azzal érvelve, hogy ezekhez a képekhez a modellek saját, személyes környezetükben való ábrázolása szükséges.<sup>173</sup> Ronald Paulson szerint az előadásokból vett jelenetek a magán- és a nyilvános jelleg határterületén helyezkednek el és a *conversation piece*-ek körébe sorolhatók, míg Mario Praz a képcsoport hovatartozását nem kérdőjelezi meg, csupán rövid jellemzést ad róla.<sup>174</sup>

Állást foglalni e kérdéskörben azért nehéz, mert számos olyan színházi jelenet született a 18. századi Angliában, amely bár magánmegrendelésre készült, a festmények kompozícióit követő metszetek szélesebb közönséghez jutottak el. A metszők munkamódszerében ugyanakkor általános gyakorlatnak mondható, hogy a színházi jelenet

<sup>171</sup> Rose Wishnevsky: *Studien zum „portrait historié” in den Niederlanden*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München. München. 1967. 118-119.

<sup>172</sup> ASHTON XXVI

<sup>173</sup> SITWELL 1.

<sup>174</sup> Ronald Paulson: *Emblem and Expression. Meaning in English Art of Eighteenth Century*. London: Thames and Hudson, 1975. 121. és Mario Praz: *Conversation pieces. A Survey of the Informal Group portrait in Europe and America*. London: Methen & Co Ltd, 1971. 125.

egy-egy szereplőjét kiemelték a teljes kompozícióból, és önállóan, egyalakos formátumban közvetítették tovább. Bár a theatrical conversation piece terminus ily módon félreérthetőbbnek tűnik, a műfajnak azt a vonását mégis magában foglalja, ami Angliában a conversation piece alapját adja: hogy portrékat is látunk egyben. Mivel ez a sajátosság a magyar nyelvre nem ültethető át, a dolgozat menetében a továbbiakban is a színházi portré, illetve a színházi jelenet kifejezéseket – ez utóbbi fogalmat Geoffrey Ashton nézeteivel egybehangzóan mint a színházi portréfestészet egy fajtáját – használom.

A műfaj által felvetett problémák köre, ahogy a következő fejezetekben látni fogjuk, számos szempontból gyarapítható. Arról, hogy ezek az ábrázolások milyen mértékben tudták megragadni a mozgásban lévő színész „élő festészetét”, esetleg „szobrászatát”, némely esetben a korabeli kritika, jelenetleírások vagy egyéni színházlátogatói beszámolók nyomán alkothatunk képet. E források dokumentumszerű kezelése – éppen az előadás illékonyága és az emlékezet viszonylagosságának okán – azonban nem minden esetben tartható. Ahogy számolnunk kell a színjátszásról és a színészekről szóló irodalmi források által megmutatott retorikával, ami a toposzok szintjén jellemzi az előadókat, a róluk készült képeket sem kezelhetjük pusztán történeti dokumentációnak,<sup>175</sup> sem csupán a festői invenció által létrehozott alkotásoknak.<sup>176</sup> Nemcsak az egyes modellek és képzőművészek együttműködésének indíttatása rendkívül összetett, de a művészek habitusa, stílusa és a feldolgozás módja szinte minden esetben más konstellációban mutatkozik, így eltérő végeredményt szül.

A színház- és képzőművészet határmezsgyéjén fekvő, lassanként kibontakozó színházi ikonográfia tudománya nehezen elemezhető matériát kínál, s talán legnagyobb feladatát az jelenti, hogy kutatója állandóan szem előtt tartsa: a színdarabok jeleneteinél a képzőművész, illetve a megrendelő szubjektív választása vagy a jelenet megfesthetősége egyaránt dominál.<sup>177</sup> Amennyiben akár a színháztörténet, akár a művészettörténet felől egyoldalúan, leíró módon célozzuk meg e képek jelentéstartalmainak feltárását, téves következtetésekhez juthatunk. E művek értelmezéséhez figyelembe kell vennünk a kritikai szempontrendszert, az esztétikai előítéleteket és a kereskedelmi indíttatást is.<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> WEST 1991 5.

<sup>176</sup> Ezt gyakran a háttér elemzése egyértelműsítheti számunkra – számos esetben nyilvánvalóvá válik, hogy fiktív dekorációról van szó. Ezzel együtt a teljesen semleges háttér alkalmazása arról árulkodik, hogy a festő a színész pózának megörökítését tűzte ki célul, és nem foglalkozott a díszlettel. ASHTON XXIV.

<sup>177</sup> Richard Woodfield: *Some Reflections on Theatre Iconography*. in: ETI 59.

<sup>178</sup> WEST 1991 2.

### III. A TRAGÉDIA KÉPEI

#### A francia tragédia csillagai

„Akad-e vajon festő egy is, aki barbár módon  
arra vetemedne, hogy vásznán oly mordan  
csillogónak ábrázoljon, amilyennek a színpadon  
láttunk benneteket?”<sup>179</sup>

(Diderot)

Bár színházi előadások egész Franciaországban zajlottak, a színjátszás legfontosabb színterévé a párizsi Comédie-Française vált, amikor 1680. augusztus 8-án Molière egykori társulata a rivális Hotel de Bourgogne kompániájával királyi rendeletre egyesült; az új színházépület 1689-ben nyitotta meg kapuit.<sup>180</sup> XIV. Lajos idején monopolhelyzetét a centralizált irányítás, a királyi rendelkezés biztosította. A belépőjegyek ára elég borsos volt, így korántsem a köznép szórakoztatását szolgálta. Connoisseur-ök, divatos hölgyek és urak lepték el a páholyokat, akik egymást éppolyan jól ismerték, mint a színészeket. A színpadi látvány még nem volt olyan kifinomult, mint manapság, se változatos fényhatások, se festői kulisszák nem gazdagították a színpadképet, pusztán a színészi játék határozta meg az előadást.<sup>181</sup> Ahogy arra Erika Fischer-Lichte rámutatott, Párizsban 1660 körül kevesebben jártak színházba, mint Madridban vagy Londonban. S bár a földszintet a középosztály foglalta el, egy-egy darab sikerét a karzaton, erkélyen és a színpadon ülő jómódú közönség tetszése határozta meg: „*Molière és Racine színháza valójában az udvari társadalom színháza volt*”.<sup>182</sup> A színjátszás 17. században uralkodó gyakorlata 1715-tel, XIV. Lajos halálának időpontjával zárható le.

A francia színpad előadóiról már a 17. században készültek arcképek, a Comédie Française alapítása előtti időkből a királyi pártfogást élvező Molière társulatának előadóit a 19. század közepén kiadott *Galerie historique des portraits des comédiens de la troupe de Molière* című kötet Frédéric Hillemacher által készített metszetei mutat-

<sup>179</sup> DIDEROT *A drámaköltészetéről* 208.

<sup>180</sup> A. M. Nagler: *A Source Book in Theatrical History*. New York: Dover Publications, 1952. 285.

<sup>181</sup> Karl Mantzius: *A History of Theatrical Art In Ancient and Modern Times*. Vol. 5. *The Great Actors of Eighteenth Century*. London, 1909. 230.

<sup>182</sup> FISCHER-LICHTE 208-211.





ják meg.<sup>183</sup> A metszetek előképeinek nagy részéről keveset tudunk, a szerző pusztán néhány kurta sorban tájékoztat forrásairól: kiindulópontjaként egy-egy korabeli, 17. századi akvarellt, festményt vagy metszetet említ, de csak elvétve tünteti fel az eredeti képek készítőinek nevét.<sup>184</sup>

A Molière (1622-1673) személyéhez fűződő gazdag ábrázolási hagyományból,<sup>185</sup> mivel keletkezési idejét tekintve a megelőző századot képviseli, csupán két olyan arcképet emelnék ki, ami típusát illetően szűkebb témánkhoz illeszkedik. Mindkét festmény 1658-ra datálható, és ugyanabban a szerepben, Pierre Corneille *La Mort de Pompée* című darabjának *César*jaként ábrázolja a színész Molière-t. Ez esetben talán az lephet meg bennünket, hogy az igazi komikus vénájáról ismert Molière képességeinek tolmácsolásához éppen egy tragikus szerepet választottak a festők.<sup>186</sup> Ennek oka abban rejlik, hogy a színész az Illustre Théâtre megnyitása, majd csődje utáni vándorévekben gyakran lépett fel tragédiákban, míg vígjátékírói tevékenysége csupán kibontakozóban volt ezidőtájt.<sup>187</sup>

Nicholas Mignard festményén (18. kép) a római hadvezért alakító Molière szuggesztív tekintettel, hangsúlyos bajusszal, kissé rövid, de gondosan elrendezett parókával, római öltözékben, fején babérkoszorúval jelenik meg. Testhelyzete inkább nyugodt, mintsem szenvedélyesen drámai, s még ha ez a tartás alkalmas is lehetne egy lendületes póz közvetítésére, festője a szűk képkivágat használatával az arcvonások visszaadására koncentrált. Nincsenek konkrét jelenetre vagy drámai szituációra utaló jelek, bár a testtartás elevenebbnek mutatkozik, mint egy allegorikus portré esetében szokásos. Ahogy arra Edgar Wind rámutatott, a figura nem egy született rómat, még csak nem is egy valódi hőst mutat, mivel a babérkoszorú egy parókán helyezkedik el: sokkal inkább egy római és egy francia férfi „egymásba oltása” történik. Wind amellet érvel, hogy az effajta eklektika azt jelenthette a kortársak számára, hogy a történelmi

---

<sup>183</sup> Frédéric Hillemacher: *Galerie historique des portraits des comédiens de la troupe de Molière*. Lyon, 1858.

<sup>184</sup> A kötet későbbi kiadásaiiban az illusztrációk egy részét lecserélték.

<sup>185</sup> Paul Lacroix: *Iconographie Molieresque*. Paris, 1876.

<sup>186</sup> A komikus szerepek közül Sganarelle bőrébe bújva megörökített „igaz” portréja köszön vissza a legtöbb reprodukción. Ezen a metszeten a *commedia dell'arte* típusainak megfelelő kissé groteszk pózban, félrebillentett fejjel, bókoló testtartással jelenik meg. Felbukkan még egy Veriónak attribuált, *Farceurs Français et Italiens* címet kapott, izgalmas kompozíciójú csoportképen, amelyre a későbbiekben a komédia világát leképező művek elemzésénél térek ki.

<sup>187</sup> HONT 291. 1658-ban Corneille egyik tragédiájában, azt követően saját bohózatában lépett fel XIV. Lajos előtt. HONTI 92.

múlt jelentős személyiségei, mint Julius Caesar és saját koruk között nincs túlságosan nagy távolság.<sup>188</sup>

A másik, e tárgyban készült – eredetileg Sébastien Bourdon, majd Louis Elle Ferdinand oeuvre-jébe sorolt – festmény 17. századi francia mestere egészen más modorban örökölte meg modelljét.<sup>189</sup> (19. kép) Szembetűnő a különbség a két mű között: az öltözék nagy vonalakban ugyan hasonlít, Mignard festményéhez képest azonban az anonim mester műve igazi kosztümös portré, amelyen a modell elegáns kéztartással, de tragikus szerephez még kevésbé köthető arckifejezéssel mutatkozik.

A 17. századi ünnepektől divák közül a Comédie Française első híres tragikája, *Marie Champmeslé* (1643-1698) nevét érdemes kiemelni, hiszen az ő alakításában ismerhette meg először a közönség a legnépszerűbb daraboknak, köztük a francia drámairodalom klasszikusának, Racine-nek hősnőit, *Bérénice*-t, *Monimét*, *Iphigéniát*, *Roxane*-t, és ő debütált először *Phaedra* címszerepében.<sup>190</sup> Ez utóbbi darab a szerző és a tragika számára egyaránt sikert hozott, s ezt a színművet választotta XIV. Lajos a Comédie Française hivatalos megnyitó előadásának.<sup>191</sup>

Marie Champmeslé fentiekben vázolt jelentősége ellenére Lyonnet enciklopédikus feldolgozásában ábrázolásait illetően az autentikus portré ismeretének hiányát jegyzi fel.<sup>192</sup> Bár a Comédie Française gyűjteményében több olyan arckép is van, amelyet a színésznőhöz kötnek, attribuálásuk kétséges.<sup>193</sup> A kollekcióban két, *Francia iskola* attribúcióval jelzett egyalakos festmény egyike egy mellkép, a másik a színésznőt félalakos beállításban mutatja meg. A színésznővel való azonosítást még kétségesebbé

<sup>188</sup> Edgar Wind: *Studies in Allegorical Portraiture*. 1. In *Defence of Composite Portraits*. *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 1, No. 2, Oct. 1937. 139.

<sup>189</sup> FRANCIA PORTRÉ MNG kat. 9. 22.

<sup>190</sup> Charles W. Collins: *Great Loves Stories of the Theatre. A Record of Theatrical Romance*. New York: Duffield and Company, 1911. 30.

<sup>191</sup> COLLINS 47.

<sup>192</sup> LYONNET I. 310.

<sup>193</sup> Szintén a Comédie Française gyűjteményében ismert még egy François de Troy-nak tulajdonított kettős portré, amelynek modelljeit Georges Monval *Mlle Dennebault*-val és *Mlle Champmeslé*-vel azonosította. Georges Monval: *Les Collections de la Comédie-Française. Catalogue historique et raisonné*. Préface de Jules Claretie. Paris, 1897. cat. 53. Delorme szerint a színésznő ezen a festményen unokahúgával, *Charlotte Desmares*-val mutatkozik. René Delorme: *La Musée de la Comédie-Française*. Paris, 1878. 150-151. Van egy egészalakos festmény, amelyet Mlle Champmeslé feltételezett portréjaként állítottak ki, festőjét Mignard köréhez sorolják. A modell fejét turbán fedi, természeti környezetben áll, de statikus beállása sem enged következtetni meghatározott jelenetre. Dacier felvetése szerint a színésznőt Roxane szerepében ábrázolja. *Exposition Théatrale. Catalogue*. Louvre, 1908. április-október. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1908. cat. 401.





18. Nicholas Mignard: *Molière mint Julius Caesar*, 1658  
olaj, vászon, 79 × 62 cm  
Párizs, Comédie Française



19. 17. századi francia mester: *Molière mint Julius Caesar*, 1658  
olaj, vászon, 100 × 80 cm  
Marseille, Musée Cantini



20. Francia iskola: *Mlle Champmeslé feltételezett képmása*, 17. század  
ovális, olaj, vászon, 89 × 73 cm  
Párizs, Comédie Française



21. Jean-François de Troy: *Michel Baron*, 1720  
olaj, vászon, 128 × 90 cm  
Párizs, Comédie Française



teszi a Parfaict-fivérek korabeli leírása, amelyben kiemelik, hogy Marie Champmeslének arcához képest módfelett kis méretű és kerek szemei voltak.<sup>194</sup> A félalakos festményen (20. kép) ezeket a vonásokat érvényesebbnek érezhetjük; ezen a kompozíción a tragika kezével tesz valamiféle gesztust, amitől teátrálisabbnak tetszik a mű, az arckifejezése azonban egy átlagos, drámai szenvedélytől mentes portré jellegét közvetíti. A kecsesen ívelő kéz legfeljebb mint a beszéd, a színpadi deklamáció kísérő gesztusa értelmezhető ez esetben, de önmagában ez a kéztartás nem különbözik a korszak portréin megjelenő tartástól.

Ugyanezt a taglejtést találjuk *Michel Boyron*, azaz *Baron* (1653-1729) egyik arc-képén. Baron korának egyik leghíresebb színpadi sztárja volt, már 12 éves korában fellépett XIV. Lajos előtt. Molière felfigyelt rá és társulatába fogadta; nemsokára a közönség kedvenceként ünnepelték, s az egyesített társulat fő tragikus színésze lett. 1691-ben ismeretlen okokból visszavonult a színpadtól,<sup>195</sup> s csak 1720-ban, mintegy 30 évvel később, 67 éves korában tért vissza. Fennmaradó kilenc évében a klasszikus repertoár legnagyobb szerepeit játszotta el és sok új darab debütálásánál jeleskedett; ezenfelül maga is írt egy sikeres drámát. Időskorában is megőrizte fiatalos kinézetét, előadói stílusát annak természetessége miatt dicsérték kortársai.<sup>196</sup>

Valódi színházi portréra Charles-Antoine Coypel *œuvre-jében* találunk példát – az eredeti mű azonban elveszett, s létezését is pusztán a forrásokra hagyatkozva fogadhatjuk el: sem metszetváltozata, sem egyéb reprodukciója nem ismert.<sup>197</sup> További ábrázolásai között *Jean-François de Troy* festményét emelhetjük ki,<sup>198</sup> amelyen Baron szintén magánemberként, de nemesi tartással, magabiztos tekintettel és királyi gesztussal jelenik meg.<sup>199</sup> Parókája és előremutató ujjának teátrálisabb gesztusa a metszet dicsérő felirata által még inkább érvényesül.<sup>200</sup> (21. kép)

<sup>194</sup> Idézi COLLINS 34.

<sup>195</sup> NAGLER 288.

<sup>196</sup> Az „örökifjú” Baront Largillière nem szerepben, hanem fiatalos arccal, magánemberként és paróka nélkül festette le, így alkotása részletesebb elemzést jelen keretek közt nem igényel. THEATRUM MUNDI kat. 162. p. 212.

<sup>197</sup> Thierry Lefrançois: *Charles Coypel. Peintre du Roi (1694-1752)*. Préface par Pierre Rosenberg. Paris: ARTHENA, 1994. 176-177. [P.35]

<sup>198</sup> LYONNET I. 91.

<sup>199</sup> Bert-Edward Young: *Michel Baron. Acteur et auteur dramatique*. Paris, 1905. 110.

<sup>200</sup> *Euripide et Sophocle en France, / Avoient l'un et l'autre un rival, / Sans Baron dont icy l'on voit la ressemblance, / Roscius restoit sans égal.*



22. Claude Gillot (attr.): *Baron mint Joan*  
vöröskréta, papír, 12,2 × 17,4 cm  
London, British Museum

Témánkhoz közelebb áll az a két – bár portrénekkevéssé nevezhető – vöröskrétarajz, amelyet Claude Gillot-nak tulajdonítanak, s melyek Racine *Athalie* (22. kép) és Corneille *Les Horaces* című darabjában mutatják a színészt egy-egy, valamely partnerével folytatott dialógusban.<sup>201</sup> E rajzok annak tekintetében érdemelnek figyelmet, hogy a színpadi interakció elevenségét, erőteljes gesztusait közvetítik a maguk közvetlen vázlatosságában, s a fent elemzett arcképek ellenében a színpadi előadásmódról közvetlenebbül informálnak. A Corneille hőjét mutató szerepben Baron tartása szinte teljesen egybevág Franciscus Lang leírásával, amelyet a visszautasítás kapcsán ír: „*arcunkat balra fordítjuk, és mindkét karunkat, melyek a kellemetlen dolgot vannak hivatva visszautasítani, némileg felemelve és kinyújtva, az arciránnyal ellentétes oldalra kitoljuk.*”<sup>202</sup>

A francia előzmények ritka példái – mégoly híres csillagok esetében, mint a fent említettek – egyfelől arra világítanak rá, hogy a legjelentősebb portréfestők tették modelljeiké a királyi társulat tagjait. Kompozícióikban azonban elvértve találjuk meg annak szándékát, hogy szerepben mutassák meg ábrázoltjaikat, s ha mégis ehhez fordulnának, kevés gesztussal, inkább méltóságteljesen pózoló figurákat találunk a tragikus előadók esetében. Ezt az ábrázolásmódot a francia klasszikus dráma hangvételét és a korszak színpadi viselkedésmódját jellemző szónokiasság lenyomataként értelmezhetjük, azonban szinte semmit nem mutatnak meg sem az erőteljes lebruni arckifejezések, sem a látványos karmozdulatok színpadi jelenlétéből.

<sup>201</sup> Denys Sutton Gillot inspirációjaként az itáliai és a francia társulat közti viszályt feltételezi. Az itáliai komikusok erősen kritizálták és parodizálták a Comédie Française színészeinek, köztük Baron színjátzásának hamis naturalizmusát. Denys Sutton: On Two Drawings by Claude Gillot. *The Burlington Magazine* Vol. 96, No. 614, May 1954. 150-153.

<sup>202</sup> Idézi FISCHER-LICHTE 265.





23. Nicolas de Largillière: *Mlle Duclos mint Ariadné*, 1712  
olaj, vászon, 158 × 130 cm  
Párizs, Comédie Française

## A 18. század első felének tragikái

Érzékletesebben példázza a francia színpad valódi teatralitásának inspirációját *Nicolas de Largillière* (1656-1746) 1712 körül festett portréja *Mademoiselle Duclos*-ról, amelyen modelljét *Ariadné* szerepében ábrázolta *Thomas Corneille* azonos című tragédiájából. (23. kép) A festménynek több replikája<sup>203</sup> született egy-két éven belül, s ekkor készült Louis Deplaces metszete is,<sup>204</sup> amelyet Houdar de la Motte versének részletei gazdagítanak.<sup>205</sup>

Largillière pályafutása nagy hatást gyakorolt a francia portréfestészetre, ő vezette át a barokkból a rokokóba a portréfestészet műfaját. Mivel pályája elején Largillière megfordult azokban az országokban, ahol a legerőteljesebben élt a portrétradíció, művészetében remek arányérzékkel és könnyedséggel egyesítette a tanult vagy látott ismereteket. Antwerpenben csendéletfestőként eltöltött tanulóévei után Angliában dolgozott, ahol *Sir Peter Lely* köréhez, valamint egy itáliai festő, *Antonio Verrio* (1639-1707) műhelyéhez kötődnek itt született alkotásai. Párizsba visszatérve pályája egészen az Akadémia igazgatói székéig ívelt; elsődleges megrendelői bázisát a felemelkedő középosztály, a gazdag polgári réteg jelentette.<sup>206</sup>

Allegorikus portréinak követője *Jean-Marc Nattier* (1685-1766), az udvari és a realisztikus arisztokrata-portrék ötvözése *Louis Tocqué* (1696-1772) munkáiban letek folytatásra. Azok a mellképei, amelyek kevésbé vagy egyáltalán nem tartalmaztak allegorikus kiegészítéseket, előfutárai voltak *Maurice Quentin de La Tour* (1704-1788) és *Jean-Baptiste Perronneau* (1715-1783) pszichológiai portréinak.<sup>207</sup>

Portréi közül keveset szignált és datált, de korai, a barokk tradícióból táplálkozó, nyugtalan lobogású drapériákba burkolt figuráit később letisztultabb, higgadtabb kompozíciókba szerkesztette. Az udvari miliő heroikus stílusát a rokokó szenzibilitásával ötvözte, így stílusa méltóképpen reprezentálta és kielégítette a felemelkedő kö-

<sup>203</sup> A képnek három változatát őrzik közgyűjteményekben: Comédie Française, Párizs; Musée Condé, Chantilly; Speed Art Museum, Kentucky.

<sup>204</sup> Rajta kívül E. Desrochers, A. Lalauze, Pinssio készített további változatokat Largillière műve után. LYONNET I. 590. Lyonnet nem különbözteti meg egymástól szócikkeiben, hogy magánemberként vagy szerepben ábrázolják az adott színészt.

<sup>205</sup> «Qui mieux que toy, Duclos, actrice inimitable, / De ton art connoist les beautés! / Qui sçut jamais donner un air plus véritable / À des mouvements imités. // Ah ! que j'aime à te voir en amante abusée, / Le visage noyé de pleurs, / Hors l'inflexible cœur du parjure Thésée, / Toucher, emporter les cœurs! // De tous nos mouvements es-tu donc la maîtresse? / Tiens-tu notre cœur dans tes mains? / Tu feins le désespoir, la haine, la tendresse, / Et je sens tout ce que tu feins.»

<sup>206</sup> ROSENFELD 22.

<sup>207</sup> ROSENFELD 20.





zéposztály igényeit.<sup>208</sup> A társadalmi differenciálódással a modellek köre egyre bővült, s a színpad csillagai is az ábrázoltak sorába emelkedtek. Festői megoldásait illetően Jean Raoux kapcsán olvashatjuk: Nicolas de Largillière művészetéből merítette magát a műtípust, „*akinek a munkásságában már a 17. század végén találunk színészeket megörökítő szerepportrékat.*”<sup>209</sup>

Marie-Anne de Châteauneuf, azaz *Mademoiselle Duclos* (1668/70-1748) 1693-ban debütált a *Comédie Française* színpadán és Mlle Champmeslé mellett a tragikus szerepek alakítója lett. Mivel pályafutását az Operában kezdte, soha nem hagyott fel a kicsit éneklős előadásmóddal.<sup>210</sup> Stílusában hajlamos volt túlzásba vinni a dagályos szónoklatot, így elég erős kontrasztot alkotott Michel Baron természetesebb hangsúlyozásával szemben,<sup>211</sup> de megkövesült stílusa nehezen állta meg a helyét a fiatalabb generáció tagjai, Mlle Lecouvreur és Mlle de Seine mellett.<sup>212</sup> Mlle Duclos heroikus deklamációját sokat gúnyolták, anekdoták maradtak fenn arról, hogy a közönség sokszor harsány nevetéssel honorálta a tragika patetikus szövegmondását. Színpadon kívül további pletykákra adott okot, hogy ötvenes éveit taposván feleségül ment a 17 éves Ducheminhez, amiért Phaedra és Hyppolitos történetének magánéletbe átültetett adaptációjáról sutogtak a rosszmájúak.<sup>213</sup>

Lemazurier egy pozitívabb hangvételű történettel jellemzi Mlle Duclos-t, ami a festmény születését indokolja. Állítólag a közönség annyira szerette Thomas Corneille tragédiáját és a színésznő Ariadné-alakítását, hogy hangosan kántálva követelték annak előadását, amikor Dancourt egy másik darabot jelentett be.<sup>214</sup>

A színésznőről szóló írások színpadi játékának jellemzéséhez egyöntetűen idézik Alain-René Lesage *Gil Blas de Santillana históriája* című művének *Néhány nagyúr*

<sup>208</sup> Anna-Lena Eldh-Wastberg: A Largillière portrait at the Fogg Art Museum. *Gazette des Beaux-Arts*, 1958. 326.

<sup>209</sup> Jean Raoux: *Portrait de Mlle Prévost en bacchante*. Musée des Beaux-Arts de Tours. Guide des Collections. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998. cat. 57., p. 77.

<sup>210</sup> Arsène Houssaye: *Galerie du XVIIIe siècle. Princesses de comédie et déesses d'opéra*. Paris, 1858. 46.

<sup>211</sup> LYONNET I. 588.

<sup>212</sup> LEMAZURIER II. 188.

<sup>213</sup> HOUSSAYE 46-50.

<sup>214</sup> LEMAZURIER II. 188. A legendák vélhetően részint a későbbi színházkritika szemszögét is magukban foglalják, így meggyőző erejük igencsak kétes, ha csak arra gondolunk, hogy a színésznő a *Comédie-Française* színpadán 43 esztendő telt el. Hozzá kell tennünk, hogy Adrienne Lecouvreur 1717-ben, Mlle de Seine 1725-ben lett a társulat tagja, Michel Baron pedig csak 1720-ban tért vissza a színpadra: tehát debütálásától (1693), illetve Mlle Champmeslé visszavonulásától/halálától (1698) az 1710-es évek végéig Charlotte Desmares mellett ő volt a *Comédie-Française* vezető tragikája. Largillière festményének születése is erre a periódusra esik: a kompozíció első változata 1712-re tehető.



*beszélgetése az udvari társulat színészeiről* alcímmel ellátott fejezetét (III. könyv, 6. fejezet). A színháztörténészek egyetértének abban, hogy ez a leírás (bár nem az *Ariadné*-ről beszélnek) Mlle Duclos előadásmódjának olyasfajta summázatát és kritikáját adja, amely az arany középutat jelenti a szélsőségesen negatív és pozitív megnyilvánulások között.

„Azt csak hajlandó elismerni, hogy az a színésznő, aki Dido szerepét játszotta, csodálatos? Hát nem olyan nemesen és kecsesen alakította a királynőt, amilyennek képzeletünkben él? Hát nem csodálta meg ön is, mennyire lekötötte a nézőket, mennyire átérezte mindenki a keblében dülő szenvedélyeket? El lehet mondani róla, hogy mestere az árnyalt színpadi deklamációnak.

– Abban egyetérték önnel – felelte don Pompeyo –, hogy valóban képes meghatni és megindítani az embert. Még nem láttam színésznőt, aki szívhez szólóbban tudna játszani. Az alakja is szép. De szó sincs róla, hogy tökéletes színésznő lenne. Két-három dolog is zavart a játékában. Amikor meglepődést akar ábrázolni, túlzottan forgatja a szemét; ilyesmi nem illik egy királynőhöz. Tegyük még hozzá, hogy természetből fogva lágy hangját megkeményíti, aminek következtében tönkreteszi, sokszor fülsértő, kongó hangon deklamál. Különböznék úgy éreztem, hogy – a darab több jelenetében is – nem nagyon értette, amit mondott. Szeretném persze inkább azt hinni, hogy csupán szórakozott volt, semhogy az intelligencia hiányával vádoljam.”<sup>215</sup>

Largillière-nek tehát az „árnyalt színpadi deklamáció” tolmácsolójává kellett válnia, ha modelljét hűen akarta jellemezni.<sup>216</sup> A kompozíció középpontjában Mlle Duclos kortárs öltözékben, energikus, heves gesztussal széttárt karokkal jelenik meg, alakját a csillagkoronát feje fölé helyező Cupido, a háttérben Théseus távolodó hajója, jobbról Bacchus érkező figurája fogja keretbe. A festményen egyúttal tradicionális attribútumokat fedezhetünk fel, amelyek az allegorikus utalások szintjén jellemzik a modell személyét: Cupido jobb kezében a tragikus színjátszást jelképező maszkot, tört és babérkoszorút tartja.

A témában korábban született történeti képek Ariadné mint csendesen búslakodó, vagy Bacchus érkezését meglepetten fogadó nőalakot mutatják, a tragika arckifejezése azonban szinte szenvtelennek tűnik, csupán felfelé emelt tekintete erősíti fel a lendületes pózt. A kortárs kosztüm a történeti képek hangvételétől eltávolítja nézőjét, s ezt az érzetet fokozza a kontraszt, hogy a háttérben Bacchus mezítelen felsőtestét csupán egy drapéria fedi. A korabeli ruházat mellett a karok széles gesztusa kölcsönöz teátrálisabb jelleget a műnek. Ez a mozdulat Franciscus Lang *Dissertation*jának szenvedélyekhez rendelt gesztusjelei közül a fölkiáltással rokonítható: „*karunkat kissé kifelé fordítva*

<sup>215</sup> Alain-René Lesage: *Gil Blas de Santillana története*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967. 196-197.

<sup>216</sup> Largillière megörökítette magánemberként is. EXPOSITION THÉÂTRALE 1908 cat. 402., p. 39. Emellett több, ismeretlen szerzőjű miniatúra, rajz, valamint egy Alexis Grimou által készített mellkép őrizte meg vonásait. C. Gabillot: *Alexis Grimou, peintre français (1678-1733)*. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1911. 49.; BORDEAUX cat. 25.

*illendően a magasba emeljük és mindkét tenyerünket kissé széttartjuk, majd egymáshoz zárjuk, így jelezve a szóban forgó dolog jelentőségét.*<sup>217</sup>

A modell ábrázolásánál – bár Largillière-nek szinte minden arcképe „teljes nyíltsággal színpadias”<sup>218</sup> – a festő nem hagyta figyelmen kívül a teátrális pózt, de az ábrázolt személyét Melpomené attribútumaival egyértelműsítette, s a történet szereplői csupán utalásokká, a festői képzelet alkotta figurákká lettek a háttérben. Azt, hogy a festő elsősorban a képzművészeti tradícióra támaszkodott, érzékletesen jelzi a drámai alaphelyzet felülírása: Thomas Corneille darabja ugyanis Ariadné halálával zárul.<sup>219</sup> Largillière műve ekként egyfajta átmenetet képez az allegorikus és a színházi portrék minősége között, alkotásán a művészi invenció dominanciája érvényesül.

Különleges kompozíciót kínál a francia megoldások közül Jacques-André-Joseph Aved (1702-1766) festménye, amely Catherine-Marie-Jeanne Dupré, azaz Mlle de Seine<sup>220</sup> (1705-1767) alakját Dido szerepében örököltette meg. (24. kép) Aeneas és Dido történetének legismertebb 18. századi dramatizálása Metastasio *Didone abbandonata* (1724) című műve volt; tíz esztendővel később Jean-Jacques Lefranc de Pompignan (1709-1784) írta meg a maga tragédiáját a témából, amit a Comédie-Française 1734. június 21-én mutatott be *Didon* címmel.<sup>221</sup>

A színésznő először 1724 őszén XV. Lajos színe előtt debütált Fontainebleau-ban, ahol a király tetszését is elnyerte. Innen Párizsba vezetett az útja, ahol 1725. január 5-én lépett fel először, s lopta be magát a fővárosi publikum szívébe. Pályája azonban nem bontakozhatott ki a maga teljességében: karrierjét törekeny egészsége szakította félbe, ami 1736-ban végleges visszavonulásra készítette a színpadtól.<sup>222</sup> Mlle de Seine színpadi előadásmódját a finomabb arcjáték és gesztusok jellemezték, amit kortársával, Adrienne Lecouvreur-vel együtt vezettek be a Comédie-Française színpadára.<sup>223</sup>

*Dido* szerepe remek lehetőséget biztosított az ekkor 29 éves színésznőnek: egy új, friss drámai mű első tragikájaként bújhatott a szerencsétlen sorsú karthágói királynő bőrébe. A választott jeleneten a festő Didót halála pillanatában ábrázolja: a halálos

<sup>217</sup> Idézi FISCHER-LICHTE 265.

<sup>218</sup> ELDH-WASTBERG 328.

<sup>219</sup> Thomas Corneille: *Ariane, tragédie*. Paris, 1764. 62. Maria Ines Aliverti szerint Dionüszosz/Bacchus figurája a színház eredetére reflektáló jelentést hordoz. ALIVERTI 39-40.

<sup>220</sup> Mme Quinault-Dufresne/Dufrêne néven is találkozhatunk alakjával, mivel 1727-ben feleségül ment a színész Abraham Quinault-Dufresne-hez, 1732-ben váltak szét, ekkor viselte a Dufresne nevet.

<sup>221</sup> *Chefs-d'œuvre dramatiques de Lefranc de Pompignan, Guyot de Merville, Pont de Veyle, et Lanoue*, (Repertoire de Théâtre Français, Tome XXII), Paris, 1824. belső címlap és 2.

<sup>222</sup> LEMAZURIER II. 336-342. A festményről 339.

<sup>223</sup> Ulf Küster szócikke. THEATRUM MUNDI kat. 168., p. 217.





24. Jacques-André-Joseph Aved: *Mlle de Seine mint Dido*, 1734 k.  
olaj, vászon, 130,5 × 101,5 cm  
Chaumont, Musée de Chaumont





tördőfést már megtette, tekintetét az égre emeli. Jobbra a máglya látható, amelyen holttestét majd elégetik; balra a távolban Aeneas hajója látszik, amint Itália felé hajózik. A darab végkifejleténél vagyunk jelen, az V. felvonás negyedik, azaz utolsó jelenetében: a dráma szövege ugyanis Dido szavaival és halálával zárul.

Aved ezzel a művével szerepelt először 1737-ben a Szalon tárlatán, bár a portrét néhány évvel korábban készítette, mivel 1735 januárjában François-Bernard Lépicié már publikálta e festmény alapján készített metszetét a *Mercure de France*-ban, amelyen a kompozíciót némiképp módosítva egy ovális keretbe foglalta a modellt, és a kőtalapzatot imitáló mezőbe egy négysoros versikét rótt.<sup>224</sup>

A festményen elsősorban egy elhagyott, szerelmes nő szenvedését érzékeljük, aki bánatában az önkéntes halált választja. Amellett, hogy a fedetlenül feltáruló kebel elképzelhetetlen lett volna a korabeli színpadon, ha a barokk festői gyakorlat hasonló tematikájú, tragikus végű női sorsokat – *Kleopátra* vagy *Lukrécia* halálát – ábrázoló festményeit tekintjük, e históriaképek fogalmazásmódjával összevetve nagyon sok rokon vonást fedezhetünk fel. Legkönnyebben Guido Reni festményeivel (25. kép) hozhatjuk párhuzamba Aved alkotását, amelyeken az öngyilkosságot követő mozzanatot mutatja meg a festő: a hősnők még életben vannak, s arcukon tükröződik lelki szenvedésük, és az önmaguknak okozott fizikai fájdalom érzete. Ezeknek a szenvedélyeknek a felmutatásához mind Reni képein, mind Aved alkotásán a meredeken felfelé pillantó szemek, s a kezek finom elhelyezése járul: a szenvedést ezek a nőalakok „illendő módon” viselik, ami nem torzítja el szélsőségesen az arckifejezést, a kezek gesztusaival pedig a fizikai fájdalom kiindulópontjára irányul a néző figyelme. Ezt az arckifejezést Lebrun szenvedélyeket illusztráló kötetében a *Szerelem* és az *Elragadtatás* (26-27. kép) affektusánál leljük fel, amit Dido érzelmi állapota valóban megkövetel.<sup>225</sup>

Azt megállapíthatjuk, hogy Aved festményének modellje könnyebben rokonítható egy történeti kép figurájának, mint egy színházban látott előadás főszereplőjének ábrázolásával. A hagyomány ez esetben megőrizte a modell nevét, de csupán ennek és az egyénítettebb arcvonásoknak köszönhetően elemezhetjük e művet a színházi portréfestészet körében. Mindamellett az arcvonások hű közvetítésének igényét, mint

<sup>224</sup> „L'art ne vous prête point sa frivole imposture / Dufrêne, vos attraits, vos talents enchanteurs / N'ont jamais dû qu'à la nature / Le don de plaire aux yeux et d'attendir les cœurs.”

Amennyiben Lépicié metszete a *Mercure de France*-ban 1735 januárjában (Wildenstein hivatkozásában 1734. dec.) jelent meg, a festmény keletkezésének idejét a premier, azaz 1734. június 21. és 1735 januárja közé tehetjük. Georges Wildenstein: *Le peintre Aved. Sa vie, son oeuvre (1702-1766)*. Paris: Les Beaux-arts, 1922. Tome II. cat. 98. p. 128. 1737-re Mlle de Seine már visszavonult a színpadtól.

<sup>225</sup> Charles Lebrun: *Methode pour apprendre a dessiner les passions. Proposée dans un Conference sur l'expression générale et particulière*. Amsterdam, 1749. fig. 14. és fig. 6.





25. Guido Reni: *Kleopátra halála*, 1625-30  
olaj, vászon, 124 × 94 cm  
Potsdam, Neues Palais



26-27. Charles Lebrun: *L'Amour Simple, Le Ravissement*  
*Méthode pour apprendre à dessiner les passions*



amilyen Mlle de Seine állán a gödröcske, bizonyítja egy szintén Aved által festett, Étienne Fessard metszetéről ismert arckép, ahol a színésznőt magánemberként jóval informálisabb módon, kutyája társaságában egy ablakpárkányra támaszkodva mutatja meg.<sup>226</sup>

Aved monográfusa, Georges Wildenstein szerint a színésznő egyéni vonásainak megörökítése ezen a portrén vélhetőleg De Nesle márkí kérésére történt, aki ekkor Mlle de Seine szeretője volt.<sup>227</sup> Bár Dido halálának ábrázolása a „szeretői státusból” rendelt képek sorába nehezen illeszthető, a színésznő bájaiból valóban felmutat egy keveset festője, s akadnak olyan vélemények, hogy Mlle de Seine e kompozíción „a gyönyör határát súroló kint látszik érezni”,<sup>228</sup> s ezt a *Szerelem* és *Elragadtatás* lebruni szenvedélye is alátámaszthatja. Aved portréfestői karrierjének építésére nyilvánvalóan kihasználta a Szalon által nyújtott publicitást és Lépicié metszete is segítette a Mlle de Seine-ről készült képmás szélesebb körben való megismertetését. Megjegyzendő, hogy Aved, aki portréfestői pályája elején festette e művét, a későbbiekben ódzkodott az effajta teatralitástól, és sokkal természetesebb környezetben és testtartásban látjuk viszont modelljeit.<sup>229</sup>

Mlle de Seine gesztusához hasonlót tapasztalunk *Adrienne Lecouvreur* (1692-1730) azon arcképén, amelyre már több helyen utaltam a bevezető fejezetekben: Charles-Antoine Coypel pasztelképén, amely a színésznőt Pierre Corneille *La Mort de Pompée* című darabjának tragikus szerepében, *Cornelia* alakításában örökítette meg. (28. kép)

„Az új elem, amivel *Adrienne Lecouvreur* megtöltötte a drámai művészetet, éppen az volt, ami jónéhány esztendeig hiányzott belőle, és amit egyetlen szóval úgy fejezhetünk ki: lélek.”<sup>230</sup> *Adrienne Lecouvreur* természetes színjátszásáról volt ismert, különösen kitűnt a tragikus szerepekben nyújtott alakításaival. Megrendítően korai halála a következő évszázad szerzőit is megihlette, életének történetét színpadi művek dolgozták fel. A színésznő elhalálozásának körülményei tisztázatlanok maradtak, az utókor pedig romantikus színezetű szerelmi tragédiává avatta idő előtti távozását az élet színpadáról: a pletykák szerint az a Bouillon hercegnő mérgezte meg, akivel Maurice de Saxe szerelméért versengtek. A szegénységből érkezett fiatal lány gyarapodó hírnevével hamar belopta magát a felsőbb körök kegyeibe: a színésznő egyik levelében arról

<sup>226</sup> WILDENSTEIN II. kat. 102. p. 132. és Dacier 59.

<sup>227</sup> WILDENSTEIN I. 29.; Aved festményéről: WILDENSTEIN II. cat. 98. és lehetséges változatairól 99., 100., 101., 172.

<sup>228</sup> FRANCIA PORTRÉ MNG kat. 28. 37.

<sup>229</sup> FRANCIA PORTRÉ MNG kat. 28. 37.

<sup>230</sup> MANTZIUS V. 243.







28. Charles-Antoine Coypel: *Adrienne Lecouvreur mint Cornelia*, 1721-31 k.  
pasztell, 104 × 90 cm  
Párizs, Comédie Française



számol be, hogy divat lett nála uzsonnázni, mióta egy-két hercegnő ebben a kegyben részesítette, de ettől függetlenül érezte, hogy nem kezelik egyenrangúként.<sup>231</sup>

Coytel kompozíciójának alapját a Corneille-dráma V. felvonásának 1. jelenete adja: Cornelia szemét az égre szegezi, miközben Ptolemaios és Caesar halálára mondja ki bosszúesküjét, s kezében a meggyilkolt Pompeius hamvait tartja.<sup>232</sup> Amennyiben a téma pontos ismeretének hiányában nézünk Coytel képére, s elsősorban portré-karakterét keressük, ingoványos talajra érkezünk. Ahogy Mary D. Sheriff fogalmazott, *specifikus portré*, amelyen a színésznő vonásainak megőrzése erősebben érvényesül, mint az eljátszott szerep érzékeltetése.<sup>233</sup> A portré követelményrendszerének fő pontja, a valósághűség azonban relatív minőség, s ehhez elég szemügyre venni azt a Louis de Fontaine festménye nyomán elterjedt metszetet, amelyen a színésznő magánemberként jelenik meg. Privátportréről lévén szó, ezen a képen hitelesebben tűnnek fel a tragika személyes vonásai, a finom és karakterisztikus arc „nemesen görbülő orral, expresszív tekintettel és kis, telt szájjal”.<sup>234</sup> Coytel festményén a felemelt fej megneemesíti ezeket a vonásokat, s a karakteres orr eltűnik az arcról – ezzel lényegében idealizálja modelljét.<sup>235</sup>

A semleges háttér és a félalakos beállítás egyúttal megfoszt bennünket attól a lehetőségtől, hogy a színpad közvetlen hatásait leolvassuk a képről. Az égre emelt tekintet a barokk éra vallásos, eksztatikus művészetét idézi, a kézben tartott edény attribútumával társulva pedig elsősorban a Mária Magdolna-képekkel vonható párhuzamba. E külső jegyek megtévesztő jellegét bizonyítja, hogy széles körben elterjedt a metszet pontos témájának félreattribuálása: a Coytel festménye után készült metszetvariánsokat ugyanis több esetben *Adrienne Lecouvreur mint Bűnbánó Magdolna* felirattal, címmel publikálták a metszők.<sup>236</sup>

A Mária Magdolna-ábrázolásoknak a 17. században valóban kialakult egy patetikus, érzelmes vonulata: e képeken a bűnbánatot hangsúlyozandó, gyakran könnyben

<sup>231</sup> MANTZIUS V. 247-248.

<sup>232</sup> Coytel alkotása után számos replika készült, az eredetit Monval 1726-ra keltezi, mások 1730-ra, a színésznő halálának évére teszik a mű keletkezését. Az eredeti változatnak Charles-Augustin de Ferriot d'Argental gróf volt az első tulajdonosa, aki olyan mélyen szerelmes volt a színésznőbe, hogy feleségül akarta venni. LEFRANÇOIS 238. [P.119]

<sup>233</sup> SHERIFF 80.

<sup>234</sup> MANTZIUS V. 244.

<sup>235</sup> Coytel egy másik, befejezetlen pasztellportréján hasonlóképpen idealizált a modell. LEFRANÇOIS 236. [P.118]

<sup>236</sup> George Monval: *Lettres de Adrienne Le Couvreur*. Paris, 1892. 262.; A színház visszatükröződése a grafikában. A grafikai osztály LXXXIII. kiállítása. Dr. Aggházy Mária bevezetőjével. 1949 április, kat. 90. p. 29.





úszó, ég felé tekintő szemekkel, mellkasához emelt karokkal, illetve összekulcsolt kezekkel ábrázolták a nőalakot.<sup>237</sup> Gyakran látható Mária Magdolna mellett tradicionális attribútuma, a kenettartó edény, amit a kezében vagy a kép előterében ábrázoltak.<sup>238</sup> A félreattribuálás oka tehát egészen nyilvánvaló: a téma elterjedtsége, a kompozíció beszédmodora, az attribútumok formai összemoshatósága (kenettartó/urna) sokkal indokoltabbá teszi egy bibliai alakkal, mint egy sokkal specifikusabb szerep, azaz egy római államférfi feleségével való azonosítás lehetőségét.

Utóbb Mlle Clairon érdekes megjegyzésekkel véleményezte Lecouvreur portréját. Mondatai egyfelől jól szemléltetik a kosztüm-reformer Mlle Clairon érdeklődését a színpadi viseletet illetően, másfelől arra világítanak rá, hogy a hármas egység szabályrendszere a 18. századi gondolkodásmódban sem szorult háttérbe. Emlékirataiban arra az anomáliára tér ki, mely szerint az eredeti cselekmény időbeli kötöttségei miatt Cornelia nem viselhetett volna feketét, amikor Alexandriából Rómába érkezett: ugyanis nem lehetett módja arra a hajón, hogy gyászruhát készíttessen magának. Majd így folytatja gondolatmenetét: „*A híres Lecouvreur így festette le magát, ami bizonyítja, hogy fekete ruhát viselt e szerepben; ezért rá szokás hivatkozni; ám számomra ez nem elég bizonyíték, és azok után, amit róla hallottam, azt kell hinnem, hogy e melléfogásra előttem ismeretlen okok készítették, és saját maga is érezte nevetséges voltát.*”<sup>239</sup>

A kompozíció továbbélése jól példázza a színházi portrék felhasználási körét és módosulási lehetőségeit. Míg Coypel pasztelljén csupán alig félalakban mutatja a színésznőt, az utána készült metszeten már felbukkan egészalakos változatban – kosztümös könyvben ez fontos szempont volt –, színészportré-katalógusban pedig mellkép formájában. Ez utóbbi érdekessége, hogy bár a színházi portré kompozíciójából táplálkozik, mégsem az eljátszott karakter és a képmás együttese a lényeg, hanem pusztán az arcvonások közvetítése. Ezért a metsző csökkentette a modell színpadi karakterének kifejezését, Mlle Lecouvreur meredeken felfelé tekintő pupilláit lejjebb ábrázolta, s az urnát elhagyta a kompozícióról. Az eredeti kifejezés halvány utánérzése ez csupán, ami őriz még valamit annak pátoszából, de modellje szenvedő arckifejezése már egy érzékeny lelkületű színésznőé, nem Corneliáé, aki meggyilkolt férjét siratja.

<sup>237</sup> Françoise Bardon: Le Thème de la Madeleine pénitente au XVII<sup>e</sup>me siècle en France. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 31, 1968. 275.

<sup>238</sup> A kézben tartott kenettartó edény jellemzőbb a quattrocento festészetében, míg a patetikus előadásmódra Tiziano *Mária Magdolna* képváltozataitól kezdve találunk több példát, főként Guido Reni oeuvre-jében.

<sup>239</sup> Idézi STAUD 148.





29. Jean-François de Troy: *Adrienne Lecouvreur mint Monime*, 1723 k.  
olaj, vászon, 130 × 100 cm  
Párizs, Comédie Française

A francia színházi portréfestészetben ritka, hogy a festők többszereplős színpadképek közvetítésére vállalkoztak volna: a kivételek között találjuk Racine *Mithridates* című darabjának egy jelenetét François de Troy (1645-1730) festményén. (29. kép)

Racine drámájának fő témáját az antikvitas hős uralkodója, a Róma elleni támadásairól elhíresült király, Mithridates élettörténetéből merítette: a hadvezér költött halálhírétől a valós haláláig vezető, utolsó napok eseményeit meséli el. A mű színházi hatástörténetében azonban a kezdetektől erősebb befolyással volt nézőire az érzelmi, szerelmi szál, amelynek vezérfonalát a király jegyeséért, *Monimáért* folytatott családi viszály adta.<sup>240</sup> A darab alapszituációja, hogy Mithridates ellenségei kijátszása végett saját halálhírét költi; ennek nyomán fiai között örökösödési harc indul meg, amelynek a birodalmi törekvések mellett Monima válik a fő tárgyává. A hadvezér fiatalabb gyermeke, *Xiphares* mindvégig lojális apjához és annak Róma-ellenességéhez, míg az idősebb fiú, *Pharnaces* titokban Rómával szövetkezik.

A hadi eseményeken túl mindhárom férfi Mithridates jegyesébe, Monimába szerelmes vagy jogot formál a birtoklására. Bár Monima belekényszerült a helyzetbe, hogy Mithridates leendő királynéja legyen, titkon az ifjú Xipharest szereti. Mikor Mithridates váratlanul épségben visszatér a harcmezőről, kényes helyzet fogadja, s már nem tudja, kiben bízhat: bizalmatlanná válik mindkét fia és Monima hűségével szemben is. Csapdát állít, s fényt derít mind a szerelmi, mind a lojalitás kérdésében tisztázatlan szerepekre: Pharnacest bebörtönzik, Xipharest és a hűtlennek hitt Monimát veszejteni akarja. A várat végül a Pharnacesszel szövetkező római túlerő zárja körbe, s Mithridates immár magát veszejti.

A történet során, amikor Mithridates bizalma meginog Monima iránt, egy pohár mérget küld számára, hogy vessen véget életének. Troy festményén ezt a jelenetet örökítette meg: Monima elszánta magát a halálra, tudja, hogy Mithridates csalódott benne, a szeretett Xipharest halottnak hiszi. A méregpoharat végül mégsem issza ki: *Arbates* állítja meg a hírrel, hogy Mithridates haldoklik, s a halottnak vélt Xiphares életben van.

A festmény ezt a feszültséggel teli pillanatot rögzíti az V. felvonás 2. jelenetében: Monima monológját Phoedima néhány jajszava szakítja csupán félbe, majd Arbates érkezik a „*Megállj! Megállni!*” felkiáltással.<sup>241</sup> Bár Troy festményén mindhárom színen levő szereplőt ábrázolja – Monima mellett aggódó bizalmasa, *Phoedima*, s a háttérben *Arbates* zárja jobbról a kompozíciót –, a jelenet és egyúttal a kép főszereplője kapja a legnagyobb hangsúlyt. A Monimát alakító Mlle Lecouvreur méltóságteljes tartásban

<sup>240</sup> Jákfalvi Magdolna: *A félrenézés esetei. Jean Racine drámái*. Pozsony: Kalligram, 2011. 159-178.

<sup>241</sup> Jean Racine: *Mithridates*. in: *Jean Racine összes drámái*. Budapest: Magyar Helikon, 1963. 524-525.

pózol a kép előterében, jobbában a méreggel teli kelyhet szorítja. Az eddigiekben felvázolt gyakorlatnak megfelelően az arckifejezés tragikus színezetét ehelyütt is az ég felé emelt tekintet erősíti.

E jelenet elsők között villantja fel annak lehetőségét, hogy a tragikus színpadkép elemeiről informálódjunk, lévén a fentiekben tárgyalt példákon természeti környezet vagy semleges háttér övezte a szereplőket. Troy festményén egy grandiózus, ión fejezetes oszlopokkal tagolt enteriőr érzékelteti a királyi színteret, s idézi meg némiképp az antikvitást, amitől a korabeli kosztümök egyúttal messze el is távolítják a nézőt. Az ábrázolt belső tér színpadképi hűségét illetően azonban Troy festői gyakorlata bizonytalaníthat el bennünket, mivel a művész számos csoportportréján használt oszlopos struktúrát háttér gyanánt, így színpadi érvényében korántsem lehetünk bizonyosak.<sup>242</sup>

#### Mlle Dumesnil és Mlle Clairon

Michel Baron és Adrienne Lecouvreur halála után a tragédia háttérbe szorult a Comédie Française színpadán; a férfiszerepeket főként a „kellemes megjelenésű” Beauborg és Quinault-Dufresne alakította – utóbbiról a francia vígjáték tárgyalásánál szólunk még –, a jelentős tragikák feltűnésére pedig az 1730-40-es évekig várni kellett. Ugyanakkor Molière óta először Voltaire személyében „rendezői” feladatokat is ellátó szerző érkezett a francia királyi színházhoz.<sup>243</sup> Voltaire instrukcióit a század közepén két olyan színésznő fogadhatta, akiket csaknem minden szöveges forrás egymás ellentéteiként jellemez: Mlle Dumesnil és Mlle Clairon.

*Marie-Françoise Marchand Dumesnil* (1713-1803) 1737-ben lépett a Comédie Française társulatába; Adrienne Lecouvreur hét évvel korábban távozott az élők sorából, s a tragédia műfaja fokozatosan elhalványult. Amikor azonban Mlle Dumesnil *Klütaimnésztra* szerepében színpadra lépett, óriási meglepetést szerzett a párizsi publikumnak. A színésznő játékának legtöbb eleme ugyanis „szabálysértő” volt a kor ízlése és színpadi szokásrendszere számára: túlfűtött szenvedéllyel alakította szerepeit, nélkülözvén minden visszafogott eleganciát, amit a színpadi mozgás, a mimika és

---

<sup>242</sup> Jean Cailleux 1971-es attribúciója szerint a jelenet Pierre Corneille *Sophonisba* című drámájából ábrázol egy jelenetet. Jean Cailleux: *Some Family and Group Portraits by François de Troy (1645-1730)*. *The Burlington Magazine*, Vol. 113, No. 817, Apr. 1971. vii

<sup>243</sup> A rendezés ebben a korszakban jobbra azt jelentette, hogy hasznos tanácsokkal, karakterekre vonatkozó instrukciókkal látta el a színészeket. Addig az előadók legfeljebb idősebb, tapasztaltabb vagy műveltebb kollégáiktól remélhettek segítséget. MANTZIUS V. 261.



gesztusrendszer addigi decorum-elve megkövetelt. Legsikeresebb alakításában, Voltaire *Mérope* című darabjában felemelt karokkal futkosott a színpadon, amivel a színpadi előadásmód számos konvencióját megszegte.<sup>244</sup>

Azokban a darabokban, ahol a szenvedély ilyen erőteljes kifejezésére volt szükség, többnyire elragadtatással dicsérik Mlle Dumesnil tehetségét; még maga Mlle Clairon is, akivel komoly rivalizálás alakult ki közöttük, s memoárjaikban kölcsönösen ócsárolták egymást, elismerően szól e képességéről.<sup>245</sup>

Charles Collé egyik írásában Adrienne Lecouvreur-vel hasonlította össze a színésznőt, s ugyanazt hangsúlyozta, mint Mlle Clairon: szerelem és büszkeség eljátszásában gyenge, de ha tomboló szenvedélyről van szó, feledteti minden egyéb hiányosságát.<sup>246</sup> A források szerint a színésznő egy idő után csak a megfelelő mennyiségű bor segítségével tudta fenntartani heves színpadi lángolását, magánemberként azonban szolid, csendes életet élő nő volt.<sup>247</sup>

A fentiek tükrében elég meglepő, hogy a tragika vehemens játékát nagy kompozíció nem őrizte meg az utókor számára. Ábrázolásai közül *Donat Nonotte*<sup>248</sup> (néhol Nonotte) (1708-1785) alkotása a legismertebb, amelyen a színésznő *Agrippina* szerepében tűnik fel Racine *Britannicus* című darabjából. (30. kép)

Nonotte festményén azonban nemhogy Mlle Dumesnil eleven kitöréseit nem tapasztaljuk meg, pózát látván még bárminemű szerephez való kötése is nehézségekbe ütközik. Megjelenése nem sokban különbözik a 17. századi tradíciót jellemző megoldásoktól, a finoman kitartott kar gesztusával ábrázolt Mlle Champmeslé vagy Baron arcképeitől. A széles abronccsal alápolcolt ruha csaknem olyan hatást kelt, mint valami gigantikus talapzat, amely fölé egy szenvedélymentes „szobor” emelkedik. A megjelenítésnek ez a módja legfeljebb olyan fricskaként értelmezhető, ahol Mlle Dumesnil a színpadi öltözék megváltoztatása mellett kardoskodó Mlle Clairon ellenében ábrázoltatta magát egy akkora *paniers*-vel, ami a képre sem „fért rá”. Meg kell jegyeznünk, hogy e korszakban a színészek maguk gondoskodtak színpadi kosztümjeikről, s ez sokszor legendás csatározásokat eredményezett, főként a színésznők között, akik igyekeztek felülmúlni egymás ruhatárát.

<sup>244</sup> PERCIVAL 135.

<sup>245</sup> Mlle Clairon visszaemlékezéseit idézi NAGLER 292.

<sup>246</sup> Collét idézi NAGLER 293.

<sup>247</sup> MANTZIUS V. 268-269.

<sup>248</sup> A festő François Lemoyne tanítványa és életrajzírója volt. 1740-ben lépett az Akadémia kötelékébe, és egy év múlva teljes jogú tagja lett. 1754-ig kiállított a hivatalos tárlatokon, majd Lyonba költözött. Termékeny portréfestő volt, főként olajjal dolgozott, de használta a pasztellt is. JEFFARES [*Donat Nonotte*] 393.



30. Donat Nonotte: *Mlle Dumesnil mint Agrippina*, 1754  
olaj, vászon, 135 × 104 cm  
Párizs, Comédie Française



31. *Mlle Dumesnil mint Athalie*,  
*Les Métamorphoses de Melpomène et Thalie*  
*ou Caractères dramatiques des comédies*  
*françaises & italiennes*, publ. Robert Sayer,  
London, 1772



32. Johann Ludwig Faesch-Whirsker: *Mlle Dumesnil mint Hermione*, 1770-88  
gouache, 9,8 × 9 cm  
Párizs, Comédie Française



33. Johann Ludwig Faesch-Whirsker: *Mlle Dumesnil mint Phaedra*, 1770-88  
gouache, 8,5 × 7,7 cm  
Párizs, Comédie Française



Nem árul el sokkal többet az a François-Rolland Elluin által publikált metszet sem Mlle Dumesnil színészi képességeiről, amelyen az *Athalie*-ből olvashatunk egy részletet a lap alján. Arca ezen az ábrázoláson szintúgy szenvtelen, a metszet készítője megfosztotta minden színházi vonatkozástól modelljét, leszámítva a Melpomenéhez kötődő attribútumok feltüntetését. Találunk azonban egyéb képzőművészeti alkotásokat, amelyekkel Mlle Dumesnil dekoratív ruhatárának és ezzel együtt energikus színjátékának megörökítésére vállalkoztak az alkotók.

Mintha nem ugyanaz a személy jelenne meg azon a metszeten, amelyen partnerével, Brizart-ral az *Athalie* V. felvonásának 5. jelenetében mutatkozik: a tragika karjait „illetlenül” magasba emeli, hölgyhöz képest példátlanul lendületes pózt közvetít. Néhány kisebb metszet, amiket Faesch rajzai (32-33. kép) alapján egy angol kiadó, Robert Sayer publikált 1772-ben *Les Métamorphoses de Melpomène et Thalie ou Caractères dramatiques des comédies françaises & italiennes* címmel, hasonló jelenetekben gazdag. (31. kép) Itt találunk egy másik *Athalie*-jelenetet, amelyen immár Mlle Dumesnil egymagában pózol, karjai mozgásban vannak ehelyütt is, kissé görnyedt testtartása érzékelteti a tragikus szituációt.<sup>249</sup>

Bár meglepőnek tűnik a kontraszt, ami Nonotte festménye vagy Elluin metszete és a Sayer által kiadott jelenetek között feszül, ez az ellentmondás éppen a korszak teoretikai háttérének figyelembe vételével nyerhet értelmet. Feltételezhetjük, hogy Mlle Dumesnil játékát, ami a színpad decorum-elvét megsértette, de nézőjét lenyűgözte, azt a festészet nyelvére nem lehetett átültetni: amit a „mozgásban lévő kép” elbírt, azt rögzített változata nem tudta. Ugyanakkor a metszetpiac szereplői eleve szabadabban kezelték témáikat, mint a monumentális festészet. Ezt jól érzékelteti, hogy a komikusok hamarabb felkeltették a metszők érdeklődését, mint a tragikus előadók: a metszők esetében a téma kereskedelmi értéke jobban érvényesült. Másfelől ezek a nyomtatott lapok, vagy az illusztrált kötetek nem törekedtek szigorú értelemben vett portréhűsége-re, a sematikusabban ábrázolt arckifejezésekhez azonban felismerhető gesztusrendszer járt. A metszetek eladhatóságát feltehetően meghatározta, hogy potenciális vásárlóik emlékezetükben fel tudják idézni a színpadon látottakat.

Ha az ábrázolások mennyiségét tekintjük, Mlle Dumesnil korántsem volt olyan népszerű a képzőművészek körében, mint ellenlábasa, Mlle Clairon: „A legünnepeltebb művészek ecsetje, karcolótűje, vésője versengett, hogy Mlle Clairon arcvonásait az utókorra hagyományozza.” – ahogy Lemazurier fogalmaz szócikkében.<sup>250</sup> A színésznő pályája

<sup>249</sup> Ugyanebben a kötetben Lekain oldalán *Semiramisként* látjuk viszont, ezen a jeleneten azonban a *Niniast* alakító Lekain tartása és karmozdulata az intenzívebb kettejük dialógusában.

<sup>250</sup> LEMAZURIER II. 107.



vidéki színházaktól (Lille, Rouen) ívelt a Comédie Française színpadáig, ahol 1743-ban debütált. Eleinte a Mlle Duclos által képviselt deklamáló stílust folytatta; játékában 1752-53 körül állt be az a meghatározó fordulat, amelyet Marmontel *Mémoires*-jaiban idéz fel. Visszaemlékezéseiben azt olvashatjuk, hogy a színésznő egy kis, bordeaux-i színházba vonult vissza, hogy előadói stílusát letisztítsa, sallangoktól mentessé csupaszítsa. Marmontel a színészi játék dicséretének egyik visszatérő toposzával kommentálta az ezt követő változást: amikor Mlle Clairon *Roxane* szerepében lépett fel, mintha nem egy színésznőt, hanem magát Roxane-t látta volna megtestesülni a színpadon.<sup>251</sup>

A legjellemzőbb és legtöbbször hivatkozott kép, amelyen a színházi portré kritériumrendszere visszaköszön Mlle Clairon ábrázolásai között, Carle van Loo kompozíciója, amelyen a tragika partnerével, Henri Louis Lekainnel *Jászón és Médea* törtéijében került megörökítésre. Médea, a kolchiszi királylány történetét Euripidész drámája és Ovidius hagyományozta az utókorra, a francia színpadon Hilaire-Bernard de Longepierre 1694-es feldolgozásában, *Médée* címmel játszották.

A kép születését, ahogy a színésznő életét regényesen elbeszélő források tudatják, az orosz nagykövet neje, Galicin hercegnő rajongó csodálatának köszönhetette. A hercegnő elutazása előtt valamilyen ajándékkal szeretne volna meglepni a színésznőt, s egy este megkérdezte, mivel kedveskedhetne neki: Mlle Clairon azt kérte, hogy portréját Van Loo készítse el. A festő a hercegnőhöz, a színésznőhöz, s önnön festői képességeihez egyaránt méltó mű létrehozására vállalkozott.<sup>252</sup> Így született meg a *Médea* jelenete.

Carle van Loo korának népszerű, gyors karriert befutó festője volt, akiről Coypel 1752-es halála után, mint annak valószínűsíthető utódjáról suttoztak. Magánéletében egyébiránt fontos szerepet töltött be a színpad: feleségül a „torinói Philomélát”, az énekesnő Christina Somist választotta.<sup>253</sup>

A *Médea* jelenetéhez több előkészítő kompozíció készült e tárgyban: Mlle Claironról két arctanulmányt őriz a párizsi Comédie Française gyűjteménye, valamint fennmaradt egy olajtanulmány is a teljes jelenetről (1757, Pau, Musée des Beaux-Arts) (34-36. kép).<sup>254</sup> Ahogy Van Loo az arctanulmányokon gondosan kifürkészte a színésznő által megmutatott érzelmi töltetet az összevont szemöldök, a dacosan összeszorított száj ábrázolásával, addig az olajtanulmányon a portréjelleg háttérbe szorításával a jelenet kompozíciós megoldásaira koncentrált.

<sup>251</sup> NAGLER 293-296.

<sup>252</sup> HOUSSAYE 230-231.

<sup>253</sup> Coypelnek a Vanloo-házaspár kettős portréja kapcsán: LEFRANÇOIS cat. nos. 276-277. pp. 370-371.

<sup>254</sup> Götz Eckhardt: *Die Gemäldegalerie in der Bildergalerie von Sanssouci*. Potsdam-Sanssouci, 1980. kat. 33. p. 49.



Az első, nagy méretű változatot az 1759-es Szalonon mutatta be. Ezen a kompozíción az egyik kezében fáklyát, másikban tört tartó Médea, gyermekei meggyilkolása után sárkányok vontatta kocsijáról pillant vissza Jászónra, aki tehetetlenül nyúl kardja után (37. kép). Ulf Küster szerint a festő nemcsak a színház heroizálását érte el ezzel a művel, amelyen élő legendaként örökítette meg a címszereplőket, hanem megfelelt a históriafestészet követelményrendszerének is.<sup>255</sup> Diderot korabeli kritikája azonban épp az ellenkezőjét érzékelteti, amikor színházi dekorációnak bélyegzi a kompozíciót, túlzónak tartja színgazdagságát és kritizálja Jászón tartásának ostoba hiábavalóságát. Értekezik azonfelül Mlle Clairon merev, nyomott arányú alakjáról, annak hiteltelenségéről, hogy nem látjuk Médea törét véresnek, a hatástalan részletekről, a gondolat és érzelem hiányáról.<sup>256</sup>

1760-ban készítette el Van Loo a téma újabb feldolgozását, az első kompozíciónál jóval kisebb méretben; ez az alkotás idővel szintén II. Frigyes tulajdonába került (38. kép). Ezen a variáción, úgy tűnik, hatottak rá a Diderot által írott dörgelemes intelmek. Színháználátát leredukálta, kompozíciója összefogottabb lett: Mlle Clairon alakját nyúlánkabbá, méltóságteljesebbé tette, Jászón/Lekain alakját elforgatta, tekintetét sisakja eltakarja a néző szeme elől, s erőtlenebb, tehetetlenebb pózban mutatja a gyermekeit elvesztő hőst.

Carle van Loo festményeinek talán egyik legrejtélyesebb vonása, amely a képek alakjainak megváltoztatására, javítására utal, a kompozíciók után készült metszeteken figyelhető meg. A festmény keletkezését taglaló anekdoták külön megemlékeznek XV. Lajos lelkesedéséről, aki hallván a készülő remekműről, ellátogatott a festő műhelyébe, és hízegő dicsérettel halmozta el az érintetteket: a festőnek gratulált kitűnő modelljéhez, a modellnek festője kvalitásaihoz.<sup>257</sup> A zengzetes szavak mellé a király tényleges támogatásáról biztosította mindkettejüket: az uralkodó állta a kép keretének elkészíttetését, s a kompozíció kiváló minőségű metszetben való sokszorosításának költségeit.<sup>258</sup>

A *Correspondance Littéraire*-ben 1764-ben az aktuális hírek között jegyzik, hogy a király megrendelésére *Beauvarlet és Cars* elkészítette Van Loo híres művének metszetvariánsát (39. kép). Míg augusztusi beszámolójában a szerző pusztán annyit említ, hogy a sok kritikát kapott kép Jászónjának alakján javított, a színésznő figurája nagyon

<sup>255</sup> Ulf Küster szócikke. *THEATRUM MUNDI* kat. 149., p. 202.

<sup>256</sup> *Œuvres complètes de Diderot. Beaux-Arts. Tome X.*, Paris: Garnier Frères, 1876. 93.

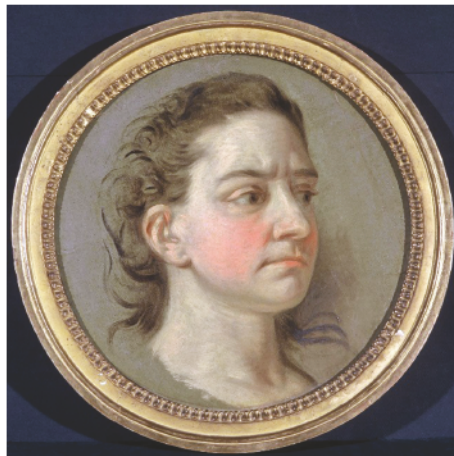
<sup>257</sup> H. Sutherland Edwards: *Idols of the French Stage*, vol. II., London: Remington & Co., 1889. 55.

<sup>258</sup> HOUSSAYE 230-231.





34. Carle van Loo: *Mlle Clairon*, 1757-59  
szén, papír, 43,5 × 36,8 cm  
Párizs, Comédie Française



35. Carle van Loo: *Mlle Clairon*, 1757-59  
olaj, vászon, átm.: 38 cm  
Párizs, Comédie Française



40. Charles-Antoine Coypel: *Médeá*  
pasztell, 29,4 × 20,6 cm  
New York, Metropolitan Museum



36. Carle van Loo: *Mlle Clairon mint Médée*, 1757-59  
olajvázlat, 63 × 79 cm  
Pau, Musée des Beaux-Arts





37. Carle van Loo: *Mlle Clairon mint Médea*, 1759  
olaj, vászon, 230 × 328 cm  
Potsdam, Schloss Sanssouci



38. Carle van Loo: *Mlle Clairon mint Médea*, 1760  
olaj, vászon, 79 × 59 cm  
Potsdam, Neues Palais



39. Laurent Cars és Jacques Beauvarlet:  
*Mlle Clairon mint Médeia*, 1764  
rézmetszet, 70,9 × 52,2 cm  
London, British Museum



hasznos maradt,<sup>259</sup> szeptemberi írásában a metszetről már jóval részletesebb, egyúttal csipősebb kritikát kapunk. A „metszők számára készített” új kompozíciónak nevezi Van Loo megoldását, de ennek Jászónját is épp olyan rossznak bélyegzi, mint az előzőt; ennyit szán a festő értékelésére, s a továbbiakban jobbra a metszet kivitelezőinek gyengeségeit tárja fel.<sup>260</sup>

Ha jobban megvizsgáljuk a Beauvarlet és Cars nevéhez fűződő metszetet, fény derül arra, hogy mindkét festményváltozat elemei fellelhetők rajta: Mlle Clairon alakját a nagyméretű vászon kompozíciójáról emelték át, de módosítást az ő alakján is felfedezhetünk. Arca és testének elhelyezkedése alig módosult, karjainak tartása azonban a második változatról ismerős; a fáklya és a tör helye felcserélődött, s immár mindkettőt a magasba emeli. Ugyanígy a kis méretű festmény elemeit ismétli a háttér megoldásaiban a metszet, leszámítva a Mlle Clairont övező építészeti részletformákat. Jászón „javított” tartása valóban eltér az eredeti elgondolástól.<sup>261</sup> Ezek a különbségek arra világítanak rá, hogy a „metszők számára készített” mű egy harmadik változatot jelent, melynek létezésére azonban adatot, bizonyítékot nem találtam, sem olyan korabeli beszámolót, amely egyértelműen meghatározza a többek által lemásolt metszet pontos előképét.

A jelenetválasztás kérdésében Jean-François de Troy vagy Charles-Antoine Coypel hasonló tematikájú történetképei, amelyek történeti igénnyel fogalmazták meg ugyanezt a témát, nyilvánvalóan hatottak a festőre. Találkozunk olyan véleménnyel is, miszerint Van Loo-t közvetlenül Coypel műve inspirálta, amikor a Médea jelenetének megfestésébe fogott.<sup>262</sup> A Pau-ban őrzött előkészítő vázlat semmilyen vonásában nem hasonlít Coypel alkotására, s az elkészült változatok is csak kevésbé rokoníthatók a nagy előd Médea-jelenetével.

Annál tanulságosabb, ha Carle van Loo Mlle Claironról készített fejtanulmányait Coypel Médea arcához készített vázlatával vetjük össze. Ez utóbbin (40. kép) a nőalak arcán a szemöldök játéka kevésbé intenzív, viszont szeme erősen kikerekedik, amellyel a lebruni Düh kifejezéséhez áll közel – a rajzot egyébiránt sokáig Lebrun alkotásának tartották. Van Loo tanulmányrajzain Mlle Clairon arc kifejezése visszafogottabb, Coypel dühöngő fúriája ellenében tekintete csaknem nyugodtnak tűnik. Van Loo az összevont szemöldök ábrázolásával mozgatta meg modellje kifejezését a lebruni me-

<sup>259</sup> Le Baron de Grimm – Denis Diderot: *Correspondance Littéraire* (1753–69). Paris, 1813. 176.

<sup>260</sup> GRIMM-DIDEROT 196.

<sup>261</sup> Monval katalógusa szerint az 1759-es, Szalonon kiállított (10 láb széles és 7 láb magas) mű után készült a metszet. MONVAL cat. 196. p. 89.

<sup>262</sup> A. Schnapper véleményét idézi BORDEAUX p. 105. cat. 62.





tódust követve, de csak egy bizonyos határig, s ebben alapvetően a portré követelményrendszere befolyásolhatta. Diderot elítélő kritikájának pedig vélhetőleg az volt az elsődleges oka, hogy históriaigénnyel megfestett képet várt, de színházi jelenetet kapott, pontosabban valami átmeneti megoldást a történetképek grandiózus jellege és a portréfestészet valóságúságra törekvő felfogásmódja között.

A festőnek azonban összetettebb feladata volt annál, minthogy invencióitól vezérelve egy drámai történet tragikus végkifejletét elevenítse fel. Egy nagy színésznő arcvonásainak megörökítése volt elsődleges megbízatása, s hűen a megrendelő és a modell kívánalmaihoz, ennek kellett alárendelnie az egész kompozíciót. Mlle Clairon arcképe oly mértékben volt a festmény tárgya, hogy a Jászónt alakító Lekain csupán másodlagosan, mintegy szükségszerűen került mellé. Az első variánsban még profilját látjuk ugyan, a kisebb képen már annyit sem; s még a korabeli kritika sem mint Lekaint említi meg a kompozíció taglalásánál, hanem Jászónként szól róla.

Ezt annak fényében nyomatékosíthatjuk elsősorban, hogy *Henri-Louis Cain*, népszerű nevén *Le Kain/Lekain* (1729-1778) ugyanolyan jelentős sztárja volt a korabeli színpadnak, mint partnere. Ő volt az, aki 1750-es Comédie Française-beli debütálásától kezdve a legnagyobb hírnévre tett szert a francia férfiszínészek között. Baron óta nem volt ilyen tündöklő csillaga a királyi társulatnak, s ahogy a *Mercure de France* nekrológja felhívta a figyelmet a misztikus egyezésre: ugyanabban az évben látta meg a napvilágot, amikor Michel Baron éppen elhagyta azt.<sup>263</sup> Mlle Claironnal remek párost alkottak a tragédiákban, mivel a természetes színpadi játék Lekain fellépési stílusának is jellemző vonásává lett. Színészi tehetségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy kortársai, kollégái számos szövegben elemzik előadóművészetét; nyilvánvaló, hogy személye a festőművészek és metszők számára egyaránt vonzó modellt jelentett.

Az ötvöscsaládba született és a családi mesterséget kitanult Lekainre korai színpadi szárnypróbálgatásai során Voltaire figyelt fel, és magánszínházának társulatába hívta. Az exkluzív látogatóközönségű magántheátrum deszkáiról már csak egy lépés volt a Comédie Française színpada: 1750 szeptemberében immár nagyobb párizsi publikum láthatta *Titus* szerepében (Voltaire: *Brutus*) a filozófus-író felfedezettjét. „Baron nemességgel, kellemmel, kifinomultsággal teli, Beaubourg megszállott, Dufrene-nek csak szép hangja és szép arca van, Lekain az egyetlen, aki valóban tragikus” – olvashatjuk a patrónus Voltaire véleményét.<sup>264</sup> Lekain debütálása azonban teljesen megosztotta nézőit: némelyek a természetesség teljes hiányát rótták fel neki, valamint római császárhoz

<sup>263</sup> *Eloge de Lekain, extrait de Mercure de France 1778*. in: *Mémoires de Henri Louis Lekain*. (publ. par son fils aîné). Paris, 1801. vii

<sup>264</sup> LEMAZURIER I. 333-334.



nem illő kinézetét; mások egyáltalán nem törődtek a színész külsejével: a jövő nagy előadóművészt látták benne.

Milyen volt ez a zavarba ejtő külső? Lekaint szinte legendásan csúfnak ítélték kortársai. A középtermetű színészt vaskos, rövid ólábbal és vörös, cserzett arcbőrrel, vastag ajkak keretezte széles szájjal, kicsi, tömpe orral, de annál őszintébb, eleven tekintettel áldotta (avagy verte) meg a sors. A társulatban nála jóval daliásabb szívtiprók hódítottak a hölgyközönség soraiban. Alapvető hátránnyal indult tehát, amit pusztán előadói kvalitásaival ellensúlyozhatott. „*Ami a testfelépítését illeti, nem lehetett túl elégedett; [...] de a természet ezekért a hanyagságokért győztes jellemmel igyekezett kárpótolni. Nem tehetett mozdulatot anélkül, hogy grácia ne lett volna benne, szünetei tökéletesen szabályozottak voltak, méltóságteljes, lassú, komoly járása volt a valóban tragikus benne...*”<sup>265</sup> – írta színésztársa, Molé visszaemlékezéseiben.

Ha feltesszük, hogy színészi nagyságát, de legalábbis (el)ismertségét az alkotások számával statisztikába öntve igazolni lehet, akkor elődeit messze felülmúlja. Míg Baront nemes eleganciával és teátrális formában ugyan, de jobbára magánemberként örökítették meg, Lekain privátportréinak a száma ennél jóval magasabbra rúg; a szűkebb témánkat jelentő szerepábrázolások mennyisége pedig talán csupán a kiváló partner, Mlle Clairon ábrázolásaiéval vetekszik, ha a metszetváltozatokat és gouache-képeket is hozzászámítjuk.<sup>266</sup> Bizonyos, hogy az egyéb technikákkal készült képeket leszámítva a róla készült olaj- és pasztellképek mennyiségét tekintve élen áll a francia hagyományban.<sup>267</sup>

Carle van Loo Médea-jelenetein ezekből a vonásokból vajmi keveset észlelhetünk, ami nem véletlen, hiszen a festményt finanszírozó Galicin hercegnő áhítatos rajongásának egyedüli tárgya Mlle Clairon volt; ekként a portrét megrendelő, s feltehető-

<sup>265</sup> Molé *sur Lekain*. in: *Jugemens sur Lekain, par Molé, Linguet...ou Supplément aux memoires de ce grand acteur*, Paris, é.n. 14.

<sup>266</sup> Lyonnet enciklopédiájában Lekain-szócikke végén már nem sorakoztatja fel a szokásos ikonográfiát. Ehelyett Jean-Jacques Olivier monográfiájára hivatkozik, s annak tartalmából a pusztán számokkal illusztrál. Eszerint *Büszkök és szobrok* (5); *Olajképek* (10); *Pasztell-, akvarell- és gouache-képek* (15); *Rajzok és sziluettrajzok* (11); *Metszetek és rézkarcok* (31); *Szőnyeg* (1) LYONNET II. 336.

<sup>267</sup> Tény, hogy Lekain sokat tett önnön népszerűsítéséért: hírneve bejárta egész Franciaországot, a színész ugyanis hamar ráértett annak lehetőségére, hogy a *comédiens du roi* tagjaként vidéki vendégszereplései alkalmával jelentős anyagi és erkölcsi sikereket érjen el. Igen jövedelmezőek voltak ezek a fellépések, a Comédie Française tagjai egy-egy ilyen vidéki turné alkalmával csaknem annyit kerestek, mint egy tehetséges vidéki színész egy év alatt. Lauren Clay: *Provincial Actors, the Comédie-Française, and the Business of Performing in Eighteenth-Century France*. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 38, No. 4, Summer 2005. 98. jegyzet. Amikor a királyi társulat tagjai ennek okán sokat voltak távol párizsi székhelyüktől, vendégszereplési engedélyeiket korlátozni kezdték; hogy e rendeletet kijátsszák, különböző indokokkal maradtak távol a párizsi színpadtól, s számos anekdota maradt fenn, melyekben a folyton „betegét jelentő” Lekainen csúfolódott a fővárosi publikum. CLAY 666-667.



leg egyúttal a jelenetválasztásban tevékenyen résztvevő tragika, aki meglehetősen feltékenységgel fordult csaknem minden színész-kollégája felé, e képen elsősorban önmagát akarta viszontlátni.

A választott jelenet elgondolkoztató tekintetben, hogy nem feltétlenül a legerősebb drámai szituációt mutatja meg: Lessing, amikor a „termékeny pillanatot” taglalja a *Laokoón*-ban, éppen a Médea történetét idézi fel példaként. Lessingnél ez a cselekményben a gyermekek megölése előtti mozzanatot jelenti: „*Médeiát (t.i. Timomakhosz) nem abban a pillanatban ábrázolta, mikor gyermekeit valóban megöli, hanem néhány pillanattal előbb, mikor még küzd benne az anyai szeretet a feltékenységgel.*”<sup>268</sup> Lessing ugyanitt oppozícióként magát a gyilkosság aktusát jelöli meg mint kevésbé találó választást, felidézve egy másik festőt, „*aki Médeiát – kellő megfontoltság híján – örvénylésének tetőfokán mutatta be, és ezáltal a legnagyobb örvénylés futólagos és átmeneti fokának olyan tartósságot adott, hogy maga ellen lázított mindent, ami természetes.*”<sup>269</sup>

Van Loo kompozíciója a következő mozzanatot, a gyermekei megölése után égbe emelkedő Médeát mutatja. Bár a látványosabb szcenikai megoldások az opera színpadán érvényesültek elsősorban, elképzelhető, hogy a Comédie Française színpadtechnikai háttere lehetővé tette, hogy a Médeát alakító Mlle Clairon a színpadi szituáció ezen pontján egy beépített emelőszerkezet segítségével magasba emelkedjen.<sup>270</sup> Ez esetben a jelenetválasztást indokolhatja, hogy ez a színpadi illúzió nem csupán egy méltóságteljes, királynői attitűd hű közvetítését segítette, hanem a darab egyik leglátványosabb pillanataként is szolgálhatott.

Carle van Loo úttörő volt ezzel a művével a francia portréfestészetben: nem találunk a korábbi színházi portrék esetében ennyire összetett jelenetet, ami nem csupán több szereplővel dolgozik, hanem a drámai szituációt ily mértékben felerősíti. Mivel a Médea története a históriafestészetben gyakori téma volt, feltételezhetnénk, hogy a festő számára könnyebb feladatnak ígérkezett a színpadi változat képi megfogalmazása. A kritika azonban azt mutatja, hogy talán éppen a történeti előképek ismerete miatt vált problematikussá, hogy a portréfestészet követelményeivel egyensúlyba hozzák a műfajt, a históriaképekhez szokott közönséggel pedig elfogadtassák az effajta műfaj-eklektikát.

<sup>268</sup> LESSING 206.

<sup>269</sup> LESSING 207.

<sup>270</sup> Az Enciklopédia *Machines de Théâtre* fejezetében reprodukált rajzon az emelőszerkezet ábrázolása mellett egy Médea-jelenetet örökített meg. Pl. XIV. *Planches pour L'Encyclopédie ou pour le dictionnaire raisonné des sciences, des arts liberaux, et des arts mécaniques*. Tome X. 1775.

#### Chinoiserie és turquerie a színpadon

Az, hogy Mlle Clairon a kis vidéki színésznőből a tragédia műzsájává vált, nemcsak előadói kvalitásainak csiszolásával történt: a színpadi megjelenés, azaz a kosztüm és a smink terén szintén radikális reformok köthetőek nevéhez; ez esetben éppúgy a természetesség irányába vitte a karakterek színpadi megjelenését, mint színjátszási stílusát. Mlle Clairon sok kalandjáról volt ismert, pályája elején számos szeretője volt: a túlzott színpadi smink pedig nemcsak az affektusok bemutatását nehezítette, de könnyen rokoníthatta a hölgyeket a prostituáltakkal.<sup>271</sup> Később aztán nagyon tudatosan tanulmányozta a színpadon eljátszott karaktereket, és ahhoz alkalmazkodva hagyta el a cicomát: a felvilágosodással minden szinten jelentkező természetesség egyfajta puritanizmussal is együtt járt. Ez egybevág a recepcióesztétika változásaival, azzal az igénnyel, hogy a színész öltözkédének az előadás valóságát oly módon kell tükröznie, amellyel az előadandó szerep jellegére is felkészíti nézőjét.<sup>272</sup>

Bár már a 17. században voltak gyenge, ügyetlen kísérletek arra, hogy a kosztümöt a karakterekhez idomítsák, sokáig nem történt ebben tényleges előrelépés. A férfiak „hős-kosztümöt” kaptak, melyet a darab témájától függetlenül viseltek. Ehhez hozzátartozott egy XIV. Lajos-stílusú paróka, még azután is, hogy kiment a divatból. Háromszög alakú kalapot viseltek tollforgókkal, finoman kidolgozott, aranyozott mellvértet, bő selyem ingujjal, gyolcsinget paszományos kezelővel. A páncél alatt egy kis kerek fonnott keret volt, a *tonnelet*, ezt egy aranyozott rojtokkal díszített rövid szoknyához kapcsolták, ami térdig lógott le. A szoknya fölött egy szintén rojtos, széles kardöv lógott kis, díszes törrel. Kezükre aranyrojtos kesztyűt, lábukra selyemharisnyát, arra arany-szegélyű, kivarrott, magas, vörös sarokkal ellátott félcsizmát húztak. Valamit szinte mindig fogtak a kezükben. A színésznők jobbára az udvari divat szabályait követték, abroncsos szoknyában, gyémántokkal és tollakkal hajukban léptek a közönség elé. Az antik darabokban a megelőző század udvari kosztümjeiben, a szerelmes karakterek és a kortárs komédiák alakítói korabeli, divatos ruhákban mutatkoztak.<sup>273</sup>

A színpadi öltözködés reformját Mlle Clairon és színésztársa, Henri Lekain nevéhez kötik általában. A források ez esetben kissé kétértelműen fogalmaznak, hiszen ha a színésznő érdemeit taglaló írásokat olvassuk, akkor őt határozzák meg a viselet forradalmasítójaként, ellenben ha Lekainról tájékozódunk, az ő újításai közt tartják számon. A

<sup>271</sup> Morag Martin: Casanova and Mlle Clairon: Painting the Face in a World of Natural Fashion. *Fashion Theory Journal*, 7, no. 1. (March 2003) 57-78.

<sup>272</sup> ANGIOLILLO 73.

<sup>273</sup> MANTZIUS V. 227-228.





hitelesebb jelmez felöltésének igényét mindketten magukénak vallották, s mivel meg lehetőségek sokat játszottak együtt, ez olykor vitákat generált közöttük.

A megújított viselet főként azon darabok kapcsán jelentett beszédtemát a közönség és a kritikusok körében, melyek révén az egzotikus keleti világot varázsolta a francia színpadra szerzőjük. Felejthetetlennek bizonyult Voltaire *L'Orphelin de la Chine* (1755) című darabja, ahol a keleties kosztüm éppúgy lenyűgözte a közönséget, mint a színészek játéka. A kínai témájú előadások, táncjátékok, maskarádék, bálók rendkívül népszerű és egzotikus szórakoztatást ígérő multságoknak számítottak a 18. században.

A *L'Orphelin de la Chine*, azaz A kínai árva az első olyan kínai dráma volt, amelyet nyugati nyelvekre lefordítottak. Az eredeti mű (*Chao árvája*) egy 13. századi szerző, Chi Chün-hsiang darabja volt, elsőként egy jezsuita pap, Henri Prémare fordította le franciára 1731-ben. Voltaire átírta a kínai dramaturgia – európai szemmel szabálytalannak tartott – fordulatait átformálta, s a főszereplő páros, *Dzsingisz kán* és *Idamé* szerelmi epizódjával toldotta meg a cselekményt.<sup>274</sup> Voltaire felfogásmódja szerint a dráma a tatár hódító, *Dzsingisz kán* jelképezte barbárság felett aratott erkölcsi győzelmet mutatta be, amit a fiát is feláldozni kész Zamti és felesége, *Idamé* vittek végbe.<sup>275</sup>

A genfi *Instituut et Musée Voltaire* gyűjteményében őriznek egy ovális formátumba komponált mellképet, amelyről Mlle Clairon mint *Idamé* tekint ki. (41. kép) Jean-Baptiste Leprince kompozíciója keveset mutat meg a színésznő alakjából: a szűk képkivágat nem láttatja a beszédre képes karokat, arckifejezése méltóságteljes, ami *Idamé* megvesztegethetetlen, büszke és erényes karakterével egybevág, de a lebruni affektusokat nem tükrözi. A mellkép nem aknázza ki a színházi portré műfaja által nyújtott lehetőségeket: a drámai szituációt nem érzékelteti, az egzotikus öltözkézből keveset láttat, a színésznő megjelenését csupán a gyöngyökkel, szalagokkal és tollal ékesített hajkorona teszi különlegessé.

Ahogy Nagler írja, a *L'Orphelin de la Chine* előadásához készített kosztüm talán csak annyiban idézhette fel a kínai öltözetet, hogy *Idamé* nadrágot viselt.<sup>276</sup> Leprince festményén erre nem derül fény, a teljes alakos viseletet azonban néhány színháztörténeti kötet és kosztümös könyv reprodukálja: *Idamé* ezen az illusztráción amolyan pszeudo-kínai jelmezt visel, amely Voltaire instrukcióját követve sem túl kínai, sem túl francia jelleget nem öltött.<sup>277</sup> (42. kép) Diderot kritizálta a darab pompás jelmezeit:

<sup>274</sup> Clara Yü Cuadrado: Cross-cultural Currents in the Theatre: China and the West. *New Asia Academic Bulletin* I. 1978. 220-221.

<sup>275</sup> Liu Wu-Chi: The Original Orphan of China. *Comparative Literature*. Vol. 5, No. 3, Summer 1953. 207.

<sup>276</sup> NAGLER bevezető sorai Mlle Clairon kosztümreformjához 301.

<sup>277</sup> NAGLER 301.



41. Jean-Baptiste Leprince: *Mlle Clairon mint Idamé*  
 ovális, olaj, vászon, 65,5 × 54 cm  
 Genf, Instituut et Musée Voltaire



42. *Idamé kosztüme*  
 Voltaire: *L'Orphelin de la Chine*  
 [Repr. LACROIX fig. 263]



43. César Corbutt (Louis-Pierre Le Gendre után): *Mme Favart mint Roxane*, 1761  
 rézmetszet, 39,5 × 28 cm  
 Párizs, Bibliothèque Nationale de France



44. Prunau (Jean-Baptiste Blaise Simonet után): *Mme Favart mint Roxane*  
 kézzel színezett rézmetszet, 22 × 30 cm  
 London, Victoria & Albert Museum



„Micsoda költségbe verték magukat színészeink *A kínai árva* (*L'Orphelin de la Chine*) bemutatója alkalmából! Tengerek pénzét áldozták arra, hogy a dráma hatását fele részben lerontsák! [...] Szép, egyszerű, sötét köntös, az kellett volna ide, nem csillogó-villogó díszek, aranyos hímzések!”<sup>278</sup>

Miközben a Comédie-Française-ben Mlle Clairon, Henri Lekain és Voltaire munkálkodott a jelmezek megreformálásán, a Théâtre Italienben Marie-Justine Favart (1727-72) tette ugyanezt, ahol férje, Charles-Simon Favart volt a direktor. Ehelyütt Favart saját vígoperái (*opera comique*) voltak a legnépszerűbb darabok, többek között a színpadi megjelenés megújítása miatt.

„Addig, akár szubrett, akár parasztlány volt a szerep, a színésznők abroncsos szoknyát viseltek, könyökig érő kesztyűvel, fejükön gyémántokkal. A *Les Amours de Bastien et Bastienne*-ben haját [t.i. Mme Favart] egyszerűen viselte, vászonruhát öltött, ahogy egy vidéki nő, ami karjait fedetlenül hagyta. [...] A *Les Trois Sultanes* című komédiában először lehetett a török nők autentikus öltözkézésében látni; Konstantinápolyban készült, helyi anyagokból.”<sup>279</sup>

– írja Favart. A *Les Trois Sultanes* című darabban *Roxelane*-t alakította, amit Louis-Pierre Le Gendre (César Corbutt metszete) és Jean-Baptiste-Blaise Simonet (Prunau metszete) (43-44. kép) is megörökített. Mindkét kompozíción hárfán játszik, ami a darab egyik kulcsjelenetéhez kapcsolódik. A Favart-produkcióban a díszletet szintén a darab témájához illően gazdagították: a strucctojással díszített csillár mellett maga a hárfa, a cintányér sem szerepelt korábban európai színpadon.<sup>280</sup>

Ha összevetjük Mlle Clairon *Idamé*-kosztümét Mme Favart *Roxelane*-jelmezeivel, valójában csekély különbségeket észlelhetünk a kettő között. Az ábrázolások alapján mindketten buggyos nadrágot és prémes szélű köntöst viseltek, hajukban tollakkal jelentek meg a színpadon. Azaz a 18. századi kosztümök autentikusként való feltüntetése nagyban megkérdőjelezhető, ha a korabeli felfogásban a kínai és a török ruha hozzávetőlegesen ugyanazt jelentette. Bár az efféle színpadi viselet éppoly messze állt a Közel-, mint a Távol-Kelet öltözködési szokásaitól, még így is más, egzotikusabb hangvételt kölcsönzött a színésznők megjelenésének, mintha gyémántos diadémekkel felékszerezetten és hosszú kesztyűkben jelenítették volna meg keleti hösnőiket.

Hasonló megoldásokat figyelhetünk meg a férfi szereplők megjelenítésében is. Lekainról több olyan színházi portré is készült a század második felében, amelyen egy-

<sup>278</sup> DIDEROT *A drámaköltészetről* 208., 210.

<sup>279</sup> Idézi NAGLER 304-305.

<sup>280</sup> Otto Kurz: *Pictorial records of Favart's comedy »Les trois Sultanes«*, in: O. Kurz: *The Decorative Arts of Europe and the Islamic East. Selected Studies*. London: The Dorian Press, 1977. 314.



egy keleti hős – hódító, nagy hatalmú szultán vagy épp Mohamed próféta – szerepében jelenik meg. A róla készült festmények sorából két kompozíció emelkedik ki, amelyet *Simon-Bernard Lenoir* (1729-1791) festett a színésről,<sup>281</sup> s mindkét képen pompás, keleties öltözetben és erős, fejedelmi vonásokkal ábrázolta modelljét.

Lenoir egyik képen Voltaire fent említett *L'Orphelin de Chine* című darabjában *Dzsingisz kán*, a mongol birodalom vezérének karakterében (45. kép) örököltette meg; s a festmény után és attól függetlenül több metszet és rajz született, amely Lekaint e különleges szerep egzotikus jelmezében ábrázolja. Lenoir festményének teatralitása kimerül az exkluzív kosztüm megjelenítésében, valamint az enyhe szögben dőlő testtartás alkalmazásában, amivel lendületesebbé teszi a színész pózát; mindezek fényében azonban nehéz lenne meghatározott jelenetet társítani a kompozícióhoz. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint két, Lenoir festményéből kiinduló metszet, amelyeken a metszők a dráma szövegéből egy-két rövid sort hozzátoldottak ábrázolásaikhoz. Elluin metszetén az idézet a II. felvonás 5. jelenetéből citálja *Dzsingisz kán* szavait.<sup>282</sup> Jean-Baptiste Michel metszetén (46. kép) ezzel szemben ugyanehhez az arcképhez a IV. felvonás 3. jelenetéből való idézet társul,<sup>283</sup> ezt pedig még egy kétszereplős jelenet egészíti ki Lekain arcképe alatt. Ezen a kis jeleneten a főhős egyik kezével íjára támaszkodik, másik kezét csípőre téve fordul az érkező felé, mögötte a tatár sereg sátoztáborra látszik. Ez a testtartás azonban nemcsak ezen a kis képrészleten tűnik fel: hasonló módon jelenik meg Levesque metszetén (47. kép), amelyen Lekain, leszámítva a háttérben felbukkanó alakokat, partner nélkül, egyedül áll, s e képen „tatár” öltözkését is alaposabban szemügyre vehetjük.

Lekain kosztümének jellegzetes elemét alkothatta a hátára boruló állatbőr, amely Lenoir festményén csak jelzésszerűen, a válláról lelógó karmos láb formájában csüng alá, s amit egy hatalmas tollforgóval ékesített párduecmintás kucsma és prémes gallér egészít ki. Levesque metszetén és Faesch rajzain (48. kép) mintás köntöst és buggyos nadrágot visel, míg az állatszörme egész hátát befedi, s fenségebbé teszi nemes és nagyvonalúan elegáns pózát, ahogy baljával íjára támaszkodik, míg jobbját csípőjén nyugtatja.

<sup>281</sup> Ha időrendben haladunk, a legkorábbi Lekain-portrék köréből egy Coypel-arcképpel kellene kezdenünk, amely 1750-52 között keletkezhetett, de mára nyoma veszett. Valószínűbb azonban, hogy téves attribúcióval tulajdonították Coypel művének Simon-Bernard Lenoir alkotását. LEFRANÇOIS cat. 278, p. 371.

<sup>282</sup> „Je veux que les vaincus respirent des ormais, / J'envoyai le Terreur et j'apporte la Paix” (II. felv. 5. jel.)

<sup>283</sup> „Je veux que mes Sujets respectant ma soiblesse” (IV. felv. 3. jel.)



45. Simon-Bernard Lenoir: *Lekain mint Dzsingisz kán*, 1769  
 ovális, olaj, vászon, 89 × 75 cm  
 Párizs, Comédie Française



48. Johann Ludwig Faesch-Whirsker: *Lekain mint Dzsingisz kán*, 1770-88  
 gouache, 8,6 × 8 cm  
 Párizs, Comédie Française



46. Jean-Baptiste Michel (Jacques-Gabriel Huquier rajza után): *Lekain Dzsingisz kán szerepében*  
 rézmetszet, 32 × 23 cm  
 Harvard Theatre Collection



47. P. Car. Levesque (M. F. A. Castello rajza után) *Lekain Dzsingisz kán szerepében*, 1765  
 rézmetszet, 28,5 × 21,5 cm  
 Regensburger Porträtsammlung





49. Simon-Bernard Lenoir: *Lekain mint Orosmane*, 1779 előtt  
olaj, vászon, 124 × 95 cm  
Párizs, Comédie Française



51. Johanna von Sydow: *Lekain mint Mahomet (?)*, 1781  
ovális, pasztell, 67,5 × 55 cm  
Potsdam, Neues Palais



50. *Lekain mint Orosmane*  
*Les Métamorphoses de Melpomène et Thalie ou Caractères dramatiques des comédies françaises & italiennes*, publ. Robert Sayer, London, 1772



Lenoir másik festményén nem kevésbé egzotikus öltözékben, Voltaire *Zaïre* című darabjának főszerepében, *Orosmane* karakterében láthatjuk viszont a színészt (49. kép). A darab *Orosmane*, a jeruzsálemi szultán és *Zaïre*, egy keresztény rabszolganő tragikus kimenetelű szerelmi történetét dolgozza fel, amelyben a férfi végül féltékenységekben leszúrja a szeretett nőt.<sup>284</sup> Ezen a kompozíción valamivel nagyobb képkivágatban ábrázolta Lekaint festője, erőteljes fordulatban lévő testét egészen térdig megmutatja. Lekaint vad indulatok közepette láthatjuk: jobbában törrel, baljában levéllel, a szerelemféltség hevétől és a megcsalás gondolatától felindultan, lendületes pózban mutatkozik, arckifejezésén e feldúltságot összeráncolt homloka jelzi, ami újfent a lebruni affektusok követését sugallja.

Ahogy azt már Mlle Dumesnil ábrázolásai kapcsán megfigyelhettük, a színpadi póz hevesességét még ebben az esetben is jóval érzékletesebben közvetíti az a metszet, ami Faesch rajza után készült, s ugyanebben a szerepben mutatja a színészt.<sup>285</sup> (50. kép) Az energikus gesztus egyfajta támadó állást mutat, *Orosmane* jobbában itt is tört markol, balját ökölbe szorítva nyújtja előre. Ezt a testtartást egy másik keleti témájú Voltaire-dráma, a *Mahomet* címszerepében ábrázolt Lekain póza is megismétli. A vállmagasságba emelt és egyenesen előrenyújtott kar a színész sokat használt gesztusa volt; többször gúnyolták is miatta, hogy miközben hosszú tirádákat szavalt el, mindvégig kitartotta e pózt.<sup>286</sup>

Az egzotikus tollas turbán még egy arcképen megjelenik Lekain ábrázolásainak sorában. (51. kép) *Johanna von Sydow* (szül. *Nohren*) pasztellképe 1781-ben, a színész halála után három évvel készült: a festőnő más mesterek másolására specializálta magát,<sup>287</sup> így feltehetjük, hogy e művének is volt előzménye, amely még Lekain életében – és feltehetően a porosz udvarban tett látogatása alkalmával – készült. A színészt II. Frigyes hívta meg 1775-ben,<sup>288</sup> és a király ekként tolmácsolta véleményét Voltaire-nek a bemutató után:

„Lekain *Oidipus*, *Mahomet* és *Orosmane* szerepét játszotta, Oidipusként kétszer is hallottuk. Ez a színész nagyon hatásos: szép az orgánuma, méltóságteljesen és nemes gesztusokkal jelent meg, és lehetetlen az arcjátékot jobban hangsúlyozni, mint ahogy

<sup>284</sup> Caroline Weber: Voltaire's *Zaïre*: Fantasies of Infidelity, Ideologies of Faith. *South Central Review*, Vol. 21, No. 2, Summer 2004. 43.

<sup>285</sup> A lap alján *Orosmane* szavai az V. felvonás 9. jelenetéből: „*C'est moi que tu trabis: tombe à mes pieds parjure!*” *Œuvres de Voltaire*. Paris: Badouin Frères, 1828. 173.

<sup>286</sup> *French theatre in the neo-classical era, 1550-1789*. Ed. William D. Howarth. Cambridge: University Press, 1997. 553.

<sup>287</sup> JEFFARES [Sydow] 510.

<sup>288</sup> LYONNET II. 336.

ő teszi. De hogyan tudnám elég nyíltan elmondani Önnek azt a benyomást, amit rám tett? Azt kívánom, bárcsak kevésbé lenne erőteljes; úgy vélem, ekként tökéletes lehetne.”<sup>289</sup>

Bár a gyűjtemény<sup>290</sup> nem társított Lekain portréjához meghatározott szerepet, a bajusz vélhetően Mahomet karakteréhez köti.<sup>291</sup> Az arcképen nem sok nyomát lelhetjük fel a Nagy Frigyes által említett hangsúlyos arcjátéknak, sem erőteljességnek. Az enyhén alulnézeti beállítás annál többet mutat viszont Lekain fizimiskájának nem túl előnyös jellegzetességeiből, emígy markáns tokájából, amit az eddig elemzett művek valamelyest jobban igyekeztek leplezni.<sup>292</sup> A keleties jelleget e művön csupán a turbán jelzi, s az ovális formátumot kitöltő tolldísz erős kontrasztot képez a vállakon megjelenő vértzet elemeivel.

A határ tehát könnyen elmosható volt a francia nézők számára abban a körben, hogy a jeruzsálemi szultán vagy épp Mohamed próféta a szereplő, illetve hogy a 7. vagy a 13. században játszódik-e a történet – a törökös jellegű öltözék a kor embere számára az egzotikus kelet világát idézte meg. Ennél messzebb egyelőre nem merészkedhettek a reformok kibontakoztatásában, a radikális változásokra ugyanis maguk a nézők sem készültek fel, s a színészek nevetség tárgyaivá váltak volna, ha túlzottan eltávolodnak saját koruk francia ízlésvilágától.<sup>293</sup>

Érdemes ehelyütt egy kis kitérővel kitekintenünk a brit színpadi megoldásokra, a kelet világának varázsa ugyanis Angliát sem hagyta érintetlenül. Izgalmas összevetési lehetőséget kínál számunkra, hogy *A kínai árva* az angol színházi repertoárban is meg-

---

<sup>289</sup> LEMAZURIER I. 357-358.

<sup>290</sup> *Friedrich II. und die Kunst II.* Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci. Kat. Neues Palais in Sanssouci, 1986. kat. XII. 29.

<sup>291</sup> Bár Faesch rajzán a Dzsingisz kán szerepét alakító Lekain is bajuszt visel, más kompozíciókon ezt nem találjuk meg, míg a Mahometről készült összes verzió bajusszal mutatja a színészt.

<sup>292</sup> Ha áttekintjük a Lekainról készült portrék jellegzetességeit, megállapíthatjuk, hogy a színész teljes alakját sem olaj-, sem pasztellképeken nem örökítették meg. Elképzelhető, hogy az előnytelen testalkat elrejtése indukálta ezt a megoldást, ahogy a szöveges források által idézett „legendás csúfságot” valamelyest sikerült a festőknek a modell finom megvilágításával, ügyes beállításával leplezni. Ezzel együtt eleven színpadi gesztus is alig fedezhető fel a róla készült festményeken. Ahogy Mlle Dumesnil esetében láthattuk, a színpadi előadásmód gesztusrendszeréről többet árulnak el a Faesch rajzai után készült metszetek: ezeken láthatjuk ugyan a színész teljes alakját, de éppúgy észrevehetetlenek maradnak Lekain alkati jellemzői.

<sup>293</sup> A meghökkentő kísérletek száma mégis egyre gyarapodott: Mlle Clairon *Elektra* szerepében például egészen egyszerű ruhában lépett fel, láncra verve és haját kibontva, mint egy rabszolganő. ANGIOLILLO 74. Sayer kötetében megtaláljuk ennek illusztrációját: a decorum itt valójában mindössze annyit engedett meg, hogy a színésznő haja ugyan kibontva látszik háta mögött, feje búbján azonban még gondos csigákba rendeződik. *Les Métamorphoses de Melpomène et Thalie ou Caractères dramatiques des comédies françaises & italiennes*. London, 1772.

jelent; Voltaire adaptációját Angliában Arthur Murphy használta fel, hogy a kínai történet egy új, átértelmezett változatát állítsa színpadra.

A kínai téma könnyedebb színpadra vitelével korábban David Garrick kísérletezett a londoni Drury Lane deszkáin: az 1754-55-ös évad telén Jean-Georges Noverre-rel együtt rendezték azt a látványosságot, ami *Chinese Festival* (*Les Fêtes chinoises*) címmel került be a színháztörténetbe. A változatos kosztümöket és sok figurát felvonultató előadás azonban botrányba fulladt, ekkor robbant ki ugyanis az az amerikai gyarmatot érintő határvita, amely 1756-tól a hétéves háborúhoz vezetett Anglia és Franciaország között.<sup>294</sup> A közönség annyira rossz néven vette a francia előadók jelenlétét, hogy tancuk megakadályozására borsót és rajzszegeket szórtak a színpadra. A közönség felháborodása aztán ökölharccá fajult, Garrick házának ablakait betörték, s fel is gyújtották volna, ha a színész nem kér katonai védelmet.<sup>295</sup>

A *kínai árva* (*The Orphan of China*) Arthur Murphy-féle átdolgozását 1759-ben mutatták be, s még abban az évben nyomtatásban is megjelent a tragédia későbbi kiadásában egyaránt fellelhető nyílt levéllel együtt, amelyet a szerző a dráma francia adaptációját jegyző Voltaire-nek címzett. Murphy ehelyütt jegyzi meg, hogy a történetnek ő maga nem fordítását, hanem egy új, angol változatát írta meg. Kritikus hangvétellel fogalmaz Voltaire műve kapcsán; szerinte a francia szerző történetéből hiányzik az igazi cselekmény, s a tatár hódítóból *Le Chevalier Gengis*-t faragott.<sup>296</sup>

A történet valóban jelentős változtatásokat mutat Voltaire művéhez képest, s ennek fő tolmácsolója a darab női főhőse, a francia adaptáció *Idaméjával* azonosítható *Mandane* karaktere. A hősnő az angol szerző politikai eszméinek megtestesítőjévé vált: Mandane nemcsak a királyság abszolút hatalma ellen lázad fel, hanem férje, Zamti döntését is megkérdőjelezi. Hsin-yun Ou tanulmányában a dráma tartalmát e fordulatok miatt éppen a francia-angol politikai ellentétek, valamint a nők társadalmi jelentőségének kontextusában tárgyalja. Nézetei szerint Murphy női főhőse alakjában annak szószólójává válik, hogy a család szerepe előrébb való, mint a királyi hatalomnak való teljes alárendeltség, ami az alkotmányos monarchia magasabb rendűségét hirdeti az abszolutisztikus monarchia helyett, s az angolok nemzeti identitástudatának erősítését célozza a franciák ellenében.<sup>297</sup>

<sup>294</sup> CUADRADO 219.

<sup>295</sup> HEDGCOCK 134.

<sup>296</sup> WU-CHI 210.

<sup>297</sup> Hsin-yun Ou: Gender, Consumption, and Ideological Ambiguity in David Garrick's Production of *The Orphan of China* (1759). *Theatre Journal*, Vol. 60, No. 3, October 2008. 383., 386.



Az angol adaptáció női főszereplőjét a Susanna Cibber utáni generáció nagy tragikáinak sorát gazdagító Mary Ann Yates alakította. Játékstílusa már valamelyest eltávolodott a Garrick-érát jellemző imitativ színjátszás jellemzőitől, s ahhoz az átmeneti periódushoz kapcsolódott, amely az angol előadói stílust a *grand style* Sarah Siddons és John Philip Kemble által képviselt modorába vezette át. A korabeli beszámolók azonban még a naturalisztikusabb játékmód fényében nyilatkoztak Mrs. Yates színpadi gyakorlatáról, s bár értékelték a fenséges és méltóságteljes gesztusokat, amelyekkel tragikus szerepeit alakította, gyakran hangzott el személyével kapcsolatban a „szoborszerűség”, a „gyöngédség hiánya” nem feltétlenül pozitív hangvétellel.<sup>298</sup>

Tilly Kettle festményét, amely *Mandane* szerepében ábrázolja a színésznőt, az 1765-ös Society of Artists kiállításán láthatta a közönség, bár keletkezésének pontos ideje nem ismert. (52. kép) A darab 1759-es bemutatója óta a színésznő gyakran fellépett ebben az alakításban, de megörökítésnek apropóját az adhatta, hogy 1764-ben új epilógus készült a darabhoz. A portré láttán – mellékalakok hiányában – nem tudjuk azonosítani a jelenetet, mivel sem a beszédet érzékeltető gesztus, sem az arckifejezés nem igazít el pontosan bennünket. A korabeli szövegek is csupán arról tájékoztatnak, hogy a kritikusok „csodálatosan megindító”-nak találták a *Zamtit* alakító Garrick és a *Mandane* szerepét játszó Mrs. Yates kettőseit.<sup>299</sup>

Tilly Kettle kompozíciója arról azonban meggyőzően tanúskodik, hogy Mary Ann Yates öltözéke sem volt kevésbé látványos, mint Mme Clarioné: az aranyszínű szegélyllyel, övzsínórral díszes, feketében és rózsaszínben pompázó, keleties ízt hordozó ruha csak fokozza a modell gesztusának mértéktartó eleganciáját. De míg a franciáknál a kosztüm a darab sikerét javarészt garantálta, meglepetten olvashatjuk Murphy adaptációjának epilógusát, amit a színésznő szájából hallhatott a publikum. E sorok között Mrs. Yates – immár eltávolodva az alakított szereptől – elnézést kért a közönségtől pompás, kínai öltözéke miatt.<sup>300</sup>

Tény, hogy a darab bemutatója idején a francia *chinoiserie*-nek számos ellensége akadt Angliában: a kínai tárgy-kultúra és a francia divat fokozódó népszerűsége miatt sokan az „igazi angolság” beszenneveződésétől tartottak.<sup>301</sup> Természetesen ettől függetlenül a közönség hölgytagjai irigykedve csodálták Mrs. Yates öltözékét, és morális

<sup>298</sup> OU 394.

<sup>299</sup> Chi-ming Yang: Virtue's Vogues: Eastern Authenticity and the Commodification of Chinese-ness on the 18th-Century Stage. *Comparative Literature Studies*, Vol. 39, No. 4, 2002. 336.

<sup>300</sup> „Ladies, excuse my dress – 'tis true Chinese.” Epilogue Spoken by Mrs Yates. Arthur Murphy: *The Orphan of China*. 3rd ed. London, 1772.

<sup>301</sup> YANG 339-340.





52. Tilly Kettle: *Mrs Yates mint Mandane*, 1765  
olaj, vászon, 192,4 × 129,5 cm  
London, Tate Gallery





érzéküket cseppet sem zavartatva hódoltak kedvteléseiknek a francia divat követését és az egzotikus luxuscikkek gyűjtését illetően egyaránt.<sup>302</sup>

Mielőtt áttérnénk az angol tragikus jelenetek születését ösztönző motivációk tárgyalására, néhány összefoglaló mondat erejéig kanyarodjunk vissza az e fejezet fő tematikus szálát képező francia tragédiaábrázolásokhoz.

Ahogy a fentiekben láthattuk, a 17. század közepétől szórványosan jelentkező francia színházi portréfestészet az 1750-es évektől lépett virágkorába, amint azt a Comédie Française két sztárelőadója, Mlle Clairon és Henri Lekain arcképeinek megnövekedett száma jelzi. Itt jegyezzük meg, hogy Lekain színrelépéséig a festők főként a század nagy díváinak szentelték figyelmüket. A francia színésznők különleges társadalmi csoportot képviseltek: jelentős százalékuk önfenntartó volt, a társulaton belül pedig ugyanolyan jogokkal bírtak, mint férfitársaik. Ezzel párhuzamosan természetesen folyamatos támadások érték őket „romlott” és „erkölcstelen” életmódjuk miatt. A festők választását azonban főként az indokolhatja, hogy a királyi társulat színésznői az egész 18. század folyamán a legismertebb és legünnepeltebb nők voltak Párizsban.<sup>303</sup>

Az áttekintett alkotások érzékletesen illusztrálják: a festők számára komoly kihívást jelenthetett annak eldöntése, hogy mennyire tudatosan érzékeltessék a modell és az alakított szerep közti diszkrpanciát, azaz mennyit őrizzenek meg a színész személyes arcvonásaiból, mennyit a színpadi viseletből és mindehhez hogyan idomítsák a színészi játék érzelmi attitűdjét, ami azonban nem a színész, hanem az alakított szereplő (és szituáció) jellemzésére szolgált.

A tudatos távolságtartást a történeti karakterek historizáló megjelenítésétől gyakran anakronisztikusnak tűnő elemek, mint a kortárs színpadi kosztüm (Mlle Duclos mint Ariadné), vagy a paróka (Molière mint Caesar) hangsúlyozzák, miközben ezek a részletek feltehetően épp a korabeli színházi szokásrendszer dokumentatív megidézéseiként értelmezhetők. Ezt alátámasztani látszik a kosztümreformra utaló képek, valamint a chinoiserie és a turquerie divatját követő, egzotikus jelmezeket felvonultató jelenetek népszerűsége is.

---

<sup>302</sup> David Porter: *Monstrous Beauty: Eighteenth-Century Fashion and the Aesthetics of the Chinese Taste. Eighteenth-Century Studies*, Vol. 35, No. 3, Spring 2002. 406.

<sup>303</sup> Lenard R. Berlanstein: *Women and Power in Eighteenth-Century France: Actresses at the Comédie-Française. Feminist Studies*, Vol. 20, No. 3, Fall 1994. 475-479.



A legerősebb összekötő kapcsot színházi portré és históriakép eszköztára között a lebruni szenvedélyek ábrázolása jelentette. A vizsgált színházi portrékon azonban az affektusok köre egészen szűkre szabott: az egyik vonulatban a barokk eksztatikus művészetét, theatrum sacrumát visszhangzó emóciókat (szerelem és elragadtatás) találjuk, amelyeket az ég felé emelt tekintet, a nyitott száj jellemez. Egyéb jelenetek érzelmi töltetét a düh, harag, féltékenység adja, formailag azonban a felfokozott kifejezést egyik portrén sem leljük fel: a lebruni heves szemöldökmozgások egészen visszafogottan jelentkeznek a szereplők arcán. A szélsőségesen torzuló mimika nemcsak a tragédia-jelenetek *bienséance* elvéhez nem illeszkedett, a festőknek a portré követelményrendszerét szem előtt tartva ügyelniük kellett az arc felismerhetőségére is.

Kissé talán meglepő, hogy az elemzett művek többségén az előadóművészek fél- vagy háromnegyed-alakban, s jellemzően igen szűk képkivágatban láthatók; a francia színházi portréfestők tehát az arc és a karok retorikájára, valamint a pompás kosztümök látványára fókuszáltak a néző figyelmét. Gyakori, hogy az alkotók bárminemű utalás leolvasását lehetetlenné téve, teljesen egynemű háttér előtt mutatják modelljüket, emígy e festmények az aktuális színpadképről vajmi keveset árulnak el. De a természeti környezetbe vagy gondosan berendezett enteriőrökbe helyezett jelenetek sem elsősorban a korabeli díszletezésbe, hanem a művészek invenciózus festői gyakorlatába engednek betekintést. A színpadképszerű komponálásmód kerülését bizonyítja, hogy szinte nem találunk fekvő formátumú alkotást a példák között, de ahogy arra már korábban utaltam, általában ódzkodtak a többszereplős jelenetek ábrázolásától is.

Nem így a sokszorosító grafika, ami nemcsak a decorum-elvvel bánt sokkal szabadabban, de célja is más volt: a rajzoló, metszők nem az arcvonások tökéletes visszaadására törekedtek; számukra a dinamikusabb testbeszéd közvetítése adta a felismerhetőség alapját, amit feliratokkal könnyedén egyértelművé tehettek vásárlóik számára. Ez a formula Jean Louis Faesch rajzain figyelhető meg legjobban, amelyeken jobbra két, olykor több szereplőt felvonultató lendületes dialógusokat, jellegzetes testtartásokat idéz meg, amelyek erősebb színpadi kötődést sejtetnek, mint a festmények. Mindazonáltal a legtöbb festménynek szintúgy elkészültek metszetvariánsai, így a közönség a színházi portrék különféle típusai közül választhatott.

#### Tragikus hősök az angol színpadon

Míg a színházi portréfestészet francia példái esetében azt figyelhettük meg, hogy a műfaj virágba borulása lépésről lépésre alakult, Angliában alapvetően egy kiemelkedő színész nevéhez köthetjük ezen arcképek számának robbanásszerű növekedését és a műfaj kibontakozását. Egy olyan „sztárnak”,<sup>304</sup> aki egy személyben testesítette meg a modern színjátszás követelményrendszerét, s 1740-es debütálásától kezdve az angol színpad legfőbb megújítójának számított: *David Garrick*nek. Egyénisége, színészi képességei mintát adtak a kortársak számára és új elvárásokat generáltak a színjátszás metódusaira vonatkozóan. Reformjai gyökeresen megváltoztatták a színház jellegét, így ha színház és képzőművészet kapcsolatát vizsgáljuk, elsősorban az ő ábrázolásaival kell megismerkednünk. Kortársai, színészek és képzőművészek egyaránt az általa bevezetett módszereket hasznosították, ahogy a színpadon, úgy a színházi portréfestészet esetében is.

Személye nagyban hozzájárult, hogy az 1770-es évektől a színházi portrék – főként annak a sokszorosító grafika különböző technikáival készült darabjai – szinte nagyipari termelésben készültek; 1775 és 1795 között John Bell már több, mint 350 színészportrét publikált a számos kötetet számláló *Bell's Shakespeare* és a *Bell's British Theatre* több kiadást megért példányaiban.<sup>305</sup> Tegyük hozzá, hogy az angol festészet történetében szintúgy a század közepétől jelentkezik a váltás: Joshua Reynolds pályájának kibontakozásával 1755-től lépünk az angol képzőművészet „klasszikus” korába,<sup>306</sup> az 1760-as években a nyilvános kiállítások bevezetése és a Royal Academy 1768-as megalakulása az elméleti alapok lefektetésének és a művészet szélesebb körben való terjesztésének egy-egy fontos állomását jelentette.

Az angol színjátszás történetében az 1690-1741 közötti időszakban még a tradicionális gesztusok és hangszín uralta a színpadot (klasszicizmus), e korszakot Thomas Betterton, illetve a következő generációból Colley Cibber, Barton Booth és Wilks színészi játéka fémjelzi.<sup>307</sup> Ezt váltotta fel a David Garrick és Charles Macklin reformtevékenysége nyomán megvalósuló, imitatív színjátszás korszaka (romantikus realizmus), amely 1776-ig jellemezte az angol színjátszást. 1782-ig egyfajta átmeneti szakasz

<sup>304</sup> WOOD 24.

<sup>305</sup> Aparna Gollapudi: Selling Celebrity. Actors' Portraits in Bell's Shakespeare and Bell's British Theatre. *Eighteenth-Century Life*, Vol. 36, No. I, Winter 2011. 55.

<sup>306</sup> WATERHOUSE 1952. 123.

<sup>307</sup> Alan S. Downer: Nature to Advantage Dressed: Eighteenth-Century Acting. *PMLA*, Vol. 58, No. 4, Dec. 1943. pp. 1002-1037.



következett, majd a John Philip Kemble és Sarah Siddons játékát jellemző *grand style* romanticizmusa határozta meg a század utolsó évtizedeinek előadói stílusát.<sup>308</sup>

A tragikus és komikus színjátszás ideái Franciaországhoz hasonlóan Angliában is hamar elváltak: míg a komédia esetében elfogadottá vált a természetes beszédmód, a tragikus színpadi játék előadásmódja állandó vita tárgyát képezte. A legtöbb forrás a Garrick és Macklin színrelépése előtti időszakból a súlyos nyomatékokkal tűzdelt, emelkedett hangszínt, énekléshez hasonló beszédmodort említi, ahogy Arthur Murphy jellemezte: a szenvedély kifejezése dagályosság, a bánat éjjajveszékelés, a rettegés kiáltozás volt.<sup>309</sup>

Ne feledjük, hogy Murphy Garrick korának szemszögéből nyilatkozott; a maga korában a színészek játékát ugyanúgy körül lehet írni a méltóságteljeség, erő, nyugalom elvárt jellemzőivel. Ennek főként a francia minták átvétele volt az oka: az angol színpadra éppen az a John Dryden vezette be a corneille-i alapú heroikus verses tragédiát, aki később egy esszéjében Shakespeare jelentőségére irányította a figyelmet. Ez utóbbi írása nyomán végül nemcsak a Shakespeare-drámák előadásai, hanem a blankverssel és lazább szerkesztésmóddal íródott kortárs drámák száma is megsaporodott.<sup>310</sup> A színház és a színészek megítélése szintúgy változott ennek hatására: Aaron Hill már a 18. század elején azon kritikusok közé tartozott, akik a realitás hiányát rótták fel a színészeknek, bár a színházat sem ő, sem kortársai nem annyira művészeti formaként, hanem morális alapon értelmezték.<sup>311</sup>

Angliában az 1740-es évek előtt nagyon kevés hagyománya volt a színházi portréfestészetnek, még a restauráció kori dráma gyümölcsöző érájának is feltűnően csekély a képzőművészetre gyakorolt hatása. A 17. század nagy színészét, *Thomas Betterton* (1635-1710) Godfrey Kneller elegáns tartással és kifejező arccal örököltette meg, és bár készült róla színházi portré, Betterton játékát, „*talán mert a szónoklás erősebb volt benne, mint a gesztus, úgy tűnik, soha nem rögzítették a képzőművészet nyelvén.*”<sup>312</sup> Ahogy arra a későbbiekben találunk példát, játéka mégsem tűnt el nyomtalanul: a színpadra általa bevezetett elemek egyfajta hagyományt teremtettek a következő generáció számára. Nem meglepő azonban, hogy amennyiben a Betterton előadásmódját leíró

<sup>308</sup> Lily B. Campbell: The Rise of a Theory of Stage Presentation in England during the Eighteenth Century. *PMLA*, Vol. 32, No. 2, 1917. 163.

<sup>309</sup> CAMPBELL 173.

<sup>310</sup> HONT 304-305.

<sup>311</sup> Kalman A. Burnim: Aaron Hill's The Prompter: An Eighteenth-Century Theatrical Paper. *Educational Theatre Journal*, Vol. 13, No. 2, May 1961. 76.

<sup>312</sup> ALLEN 15.



szövegekbe olvasunk, nyomát sem leljük a színpadi mozgás vagy gesztusok értékelésének, ám annál több szó esik a hangszín, a szünetek és a szavakat jellemzéséről.<sup>313</sup>

A fentiek tükrében, a színészi munka kevésbé látványos megmutatkozási formulái miatt a képzőművészek körében kevésbé preferált téma volt a színházi portré műfaja. A kivételek között találjuk *John Greenhill* (1649-1676) munkásságát, akinek többnyire színes krétarajzain bukkannak fel szerepben ábrázolt színészek arcképei.<sup>314</sup> Bettertont *William Davenant* *The Siege of the Rhodes* című darabjának főszerepében, *Szulejmán* karakterében ábrázoló 1663-as portréján félalakos beállításban örökítette meg, látványos jelmezének leghivalkodóbb eleme, a méretes turbán jelzi, hogy a török hódítót látjuk. Arckifejezése méltóságteljes, de szenvedélymentes, a hódító erőről csak erőteljesen szorított pálcája, s csípőre tett, szintén ökölbe zárt keze tanúskodik.<sup>315</sup>

*Greenhill* krétarajzai közül egy másik színészről készült alkotása árulkodóbb: *Henry Harris* arcképe 1664-ből, akit *Wolsey bíboros* szerepében (Shakespeare: *VIII. Henrik*) örökített meg.<sup>316</sup> (53. kép) *Harris* arckifejezése érzékenyebb, mint *Bettertoné*, gondterhelten összevont szemöldöke aggodalomról árulkodik; a kezében tartott irat pedig nyugtalanságának okát jelzi:

„Dühét mi okozta? Rettegek. Itt van, itt,  
Ez az irat tett tönkre: felsorolja  
minden kincsem, mit összegyűjtöttem  
Saját célomra, nyerni pápaságot  
S barátokat Rómában. Ó, hanyagság!”<sup>317</sup>

A drámában e sorok (III. felvonás, 2. jelenet) adnak magyarázatot az arc mimikájára: *Wolsey* bukásának közvetlen előzménye az volt, hogy az általa felhalmozott vagyonról készült jegyzék a király kezébe került.

*Greenhill* mindkét kompozíción boltíves nyílással bontotta meg a hátteret, míg az előtérben háromnegyed profilban beállított félalakos modelljei pózolnak. Mindkét alak jellemzésének hangsúlyos eleme az impozáns öltözék, de az egyszerű kosztümös portréknál többet sugall a testtartás és a gesztus kifejezőereje. A festő *Peter Lely* ígé-

<sup>313</sup> Leigh Woods: Crowns of Straw on Little Men: Garrick's New Heroes. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 32, No. 1, Spring 1981. 70. 3. jegyzet

<sup>314</sup> Ellis Waterhouse: *The Dictionary of 16th & 17th Century British Painters*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club, 1988. 113.

<sup>315</sup> John Greenhill: *Thomas Betterton mint Solyman*, 1663 (W. Davenant: *The Siege of Rhodes*), kréta, papír, 47 × 36 cm, Dorset, Kingston Lacy Estate

<sup>316</sup> HIGHFILL-BURNIM-LANGHANS vol. 7. 125.

<sup>317</sup> William Shakespeare: *VIII. Henrik*. Weöres Sándor fordítása. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980. 92.



retes tehetségű tanítványa volt, de talentumát nem tudta teljességgel kibontakoztatni, mivel kicsapongó életmódja következtében fiatalon elhunyt.<sup>318</sup>

A 17. századból egészen különleges képi megoldásokra is lelhetünk példát: ezek közé tartozik *John Michael Wright* festménye II. Károly egyik kedvenc színészéről, John Lacyról,<sup>319</sup> amely alkotáson három különböző karakterben ábrázolta a mimikri-előadásairól ismert színészt (54. kép).<sup>320</sup> A források sokoldalúságáért magasztalják e „híres Rosciust”: régi és külföldi komédiák adaptációit írta meg, kitűnő táncos, táncmester és komikus volt.<sup>321</sup>

A kompozíción kissé szervetlenül helyezte festője egymás mellé Lacy megháromszorozott alakját: az eltérő kosztümökbe bújt alakok egybefűzése, ami az azonos modell egyidejű, mégis különböző karakterű megjelenítésének igényével társult, nehezen megoldható feladatnak tűnik. Wright ezt úgy hidalta át, hogy a „két szélső Lacy” egymásra pillant, míg a harmadik középről a nézőre tekint ki.<sup>322</sup> E kép állítólag lenyűgözte Garricket, aki 1767 körül a windsori kastélyban jártakor tekintette meg a nagy előd szokatlan és leleményes kompozícióba foglalt alakját.<sup>323</sup>

A korai, szűkebb értelemben vett színházi portrék között tarthatjuk számon Godfrey Kneller 1689-es portréját Anthony Leigh-ről, aki a restauráció korának vezető színésze és II. Károly kedvelt előadóművésze volt. Kneller a színészt John Dryden *The Spanish Friar* című darabjában, Leigh talán egyik leghíresebb alakításában, *Father*

<sup>318</sup> Matthew Pilkington: *A General Dictionary of Painters*. Vol. I., London, 1829. 427-428.

<sup>319</sup> Lacey változatban is találkozhatunk a névvel.

<sup>320</sup> Langbaine (1691) szerint *Teague* (Sir Robert Howard: *The Committee*), *Mr. Scruple* (John Wilson: *The Cheats*) és *M. Galliard* (Duke of Newcastle: *The Variety*) szerepében. Mrs. Jameson (1842) szerint a *Sauny the Scot: or The Taming of The Shrew* címszerepében (Shakespeare *A makrancos hölgy* című komédiájának saját adaptációjából), *Monsieur Device* (Duke of Newcastle *The Country Chaplain*) és *Scruple* karakterében. Cooper (1932) szerint *Wareston* (John Tatham: *The Rump*), *M. Galliard* és *Ananias* (Ben Jonson: *The Alchemist*). Charles W. Cooper: *The Triple Portrait of John Lacy. A Restoration Theatrical Portrait: History and Dispute*. PMLA, Vol. 47, No. 3, Sep. 1932. 761-765.

<sup>321</sup> COOPER 759.

<sup>322</sup> Talán éppen ez a magyarázata, hogy bármily különleges is, ezt a képi megoldást például Garrick esetében miért nem használták ki kellőképpen: csak Carmontelle rajzán jelenik meg egyszerre két karakterben. Ismert, hogy Reynoldsnak volt ilyen elképzelése, hogy egy képen ábrázolja Garricket önmagaként, amint tizenöt „másik” Garrick veszi körbe a legjelentősebb szerepeinek kosztümében. Richard Wendorf: *The Elements of Life. Biography and Portrait-Painting in Stuart and Georgian England*. Oxford: Clarendon Press, 1990. 243. Később, 1814-ben George Henry Harlow készített Charles Matthews-ról ehhez hasonló, amelyen négy különleges karakterben és magánemberként örökítette meg a színészt. GEORGIAN PLAYHOUSE cat. 131.

<sup>323</sup> WEST 1991 29.



53. John Greenhill: *Henry Harris mint Wolsey bíboros*, 1664  
kréta, papír, 41 × 31 cm  
Oxford, Magdalen College



54. Michael Wright: *John Lacy három szerepben*, 1668-70 k.  
olaj, vászon, 233,4 × 173,4 cm  
London, Hampton Court Palace



55. Godfrey Kneller: *Anthony Leigh mint Father Dominic*, 1689  
olaj, vászon, 231,8 × 142,2 cm  
London, National Portrait Gallery



56. John Simon (Giuseppe Grisoni után): *Colley Cibber mint Lord Foppington*, 1720-as évek  
mezzotinto, 35 × 24,9 cm  
London, British Museum



*Dominic* bőrébe bújva ábrázolta (55. kép).<sup>324</sup> Fekete szerzetesi ruhában, övén rózsafüzérrel, karja alá szorított bottal, kezében aranypénzzel teli ládikóval mutatja a színészt. Leigh kissé melankolikus tekintettel pillant ki a kompozícióból a néző felé, a háttér semlegességét egy fal adja, amelyet mindössze egy függöny és egy balusztrádrészlet gazdagít.

A színész és drámaíró Colley Cibber (1671-1757), akinek képzőművészet iránti érdeklődését *Apology for the Life of Mr. Colley Cibber, Comedian* (1740) című munkájában tetten érhetjük, maga is modellt ült egy színházi portréhoz. John Vanbrugh *The Relapse* című darabjának léhűtő figurája, *Lord Foppington* szerepében Giuseppe Grisoni (1692-1769), a történetképek és portrék festésében egyaránt gyakorlott firenzei művész festette meg. (56. kép) Colley Cibber első színészi sikereit ezzel a szereppel aratta, amely színre vitele után rögtön általános szóbeszéd tárgyává vált, mivel Cibber – apró természetéhez képest – hatalmas parókát viselt, amit gyaloghinton vittek be a színpadra, s itt a színész nézőinek csodálatára a nagy nyilvánosság előtt öltötte fel a méretes póthajat.<sup>325</sup>

A látványos színpadi hatás erejéről árulkodik, hogy Cibber először a beszédes nevű *Sir Novelty Fashion* divatfi szerepéhez öltötte magára a monumentális parókát – pár évvel később pedig a Cibber által alakított karaktert John Vanbrugh póthajastul, mindenestül emelte át *The Relapse, or the Virtue in Danger* (1696) című darabjába. A parókák divatja Franciaországból érkezett, II. Károly XIV. Lajos udvari viseletéből vette át, s mint a társadalmi rang, foglalkozás, állapot azonosító jegye, az életben és a színpadon egyaránt látható formája a 18. században éppoly érvényes maradt.<sup>326</sup> A festő Grisoni 1715-ben érkezett Angliába és 1728-ban tért vissza Itáliába; erre az időszakra tehető a kép születése, amely alapvetően a francia barokk udvari portré hagyományát követő kissé mesterkélt gesztussal mutatja meg piperkőc modelljét.<sup>327</sup>

Ezek a kiragadott kompozíciós megoldások a korai francia példákhoz hasonlóan azt érzékeltetik, hogy a királyi társulat egyes tagjairól, főként az uralkodó szeretett előadóiról készült arcmások kevéssé léptek túl a kosztümös portré kategóriáján, s ha mégis túlléptek, elszigetelt jelenségek maradtak. Az arcok valamivel több kifejezést hordoznak, nem csupán az elegáns kartartás teszi teátrálissá a pózokat, s bár a szerep által megkívánt érzelmi töltet visszafogottan jelentkezik, többnyire erősebben utalnak a színpadi szituációra, mint francia társaik.

<sup>324</sup> *Catalogue of Seventeenth-Century Portraits in the National Portrait Gallery 1625-1714*. Compiled by David Piper. Cambridge: University Press, 1963. 199.

<sup>325</sup> GEORGIAN PLAYHOUSE cat. 18.

<sup>326</sup> Margaret K. Powell – Joseph R. Roach: Big Hair. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 38, No. 1, Fall 2004. 80.

<sup>327</sup> GEORGIAN PLAYHOUSE cat. 18.

Az 1720-30-as években a színházi tárgyú jeleneteket és színészportrékat ábrázoló festményeknek, metszeteknek továbbra is ritka, de egyre gyarapodó példáit leljük fel. Az áttörés elsősorban William Hogarth nevéhez köthető: festői sikerének, elismertetésének fontos pillanatává vált, amikor 1728-ban, majd az 1730-as évek elején több változatban megfestette a John Gay és John Rich által színre vitt *Koldusopera* jelenetét. (57. kép)

A darabot először a Lincoln's Inn Fields színházában 1727-ben mutatták be; a színmű népszerűségéhez nagyban hozzájárult a Pollyt alakító *Lavinia Fenton* Bolton hercegével folytatott, s az angol közéletnek népszerű beszédtemát nyújtó szerelmi viszonya, amelyből – angol színésznők esetében mindezidáig előzmény nélküli módon – végül házasság lett.<sup>328</sup> A darab újszerűségével rendkívüli sikert aratott: satirikus hangvétele, operaáriákat karikázó dalbetétei, a korabeli alvilág szereplőinek pontos jellemzése – főként az itáliai operák emelkedett hangvételével összevetve – az angol élet valószerű oldalát ragadta meg.<sup>329</sup>

Hogarth a festményvariánsok középpontjába, a térdre hulló Polly Peachum és Lucy Lockitt közé Macheath-t helyezte, amivel a jelenetet lényegében a *Herkules válszúton*-téma egészen sajátos átíratává tette. A korabeli színpad jellegzetességeire nemcsak a jelenetet keretbe foglaló függöny megfestésével, hanem a játéktér szélénél üldögélő közönség – köztük Bolton hercege, valamint a szerző és menedzserpáros Rich és Gay<sup>330</sup> portrészzerű – ábrázolásával is reflektált.<sup>331</sup> Hogarth festői eszközeivel megidézte tehát a színházi miliőt, de a színházat létrehívó, látogató és támogató társadalmi szféra ábrázolásával<sup>332</sup> némiképp felülírta a *Koldusopera* fiktív közegét.

Hogarth művének sikerét, s e népszerűség mozgatórugóit hamar felismerték azok a mesterek, akik Hogarth-hoz hasonlóan nemcsak a festészetben, hanem a kompozíciók sokszorosításában ugyancsak gyakorlottak voltak. Az 1730-as évektől a flamand származású Pieter van Bleeck fedezte fel a színházi jelenetek ábrázolásában rejlő lehetőségeket: 1723-tól portréfestőként dolgozott Londonban, de főként saját munkái után

<sup>328</sup> Ronald Paulson: *Hogarth: His Life, Art and Times*. Vol. I. New Haven & London: Yale University Press, 1971. 180-181.

<sup>329</sup> Frederick Antal: *Hogarth and his Place in European Art*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962. 59.

<sup>330</sup> PAULSON 1976. 50.

<sup>331</sup> David Garrick nevéhez fűződik az az 1760-as reform, amely eltávolította a színpadról a nézőket. *Lethe* című darabjában Garrick egyik szereplője, a *Fine Gentleman* szájába adta nemtetszését. David Garrick: *Lethe or Aesop in the Shades*. in: *The Dramatic Works of David Garrick*. vol. I. London, 1798. 12-13.

<sup>332</sup> Robert Halsband: *Stage Drama as a Source for Pictorial and Plastic Arts*. in: *British Theatre and Other Arts 1660-1800*. ed. Shirley Strum Kenny. Washington: The Folger Library, 1984. 155.







57. William Hogarth: *Koldusopera*, 1731  
olaj, vászon, 52,2 × 76,2 cm  
London, Tate Gallery





készített mezzotintóiról vált ismertté.<sup>333</sup> Az 1730-50-es években Van Bleeck sorra örökítette meg az angol színpad legkiemelkedőbb csillagait; bár elvétele festmények is születtek, többnyire mezzotintói maradtak fenn Peg Woffingtonról, Kitty Clive-ről, Mrs. Cibberről, Benjamin Griffin és Benjamin Johnson kettőséről.

Hogarth mellett Francis Hayman nevét kell kiemelni azon művészek sorából, akik a színházi élettel szoros kapcsolatot ápoltak. Hayman az 1730-as években díszletfestőként dolgozott a Goodman's Fields és a Drury Lane Theatre kötelékében, majd az 1740-es évek elejétől Hogarth-tal került szorosabb kapcsolatba, ez az évtized jelentette egyúttal legaktívabb alkotói periódusát is.<sup>334</sup> Festői tehetségét leginkább a conversation piece műfajában kamatoztatta, emellett könyvillusztrátori tevékenysége jelentős; barátja, a francia Hubert Gravelot segítségével e médiumot jelentős művészi formává avatták.<sup>335</sup> David Garrick első színházi portréját Haymantól rendelte 1752-ben.<sup>336</sup>

Az 1750-es évek elejétől Benjamin Wilson készített további színházi portrékat David Garrickről és partnereiről: 1753 körül a *Rómeó és Júlia* jelenetében, majd 1754 körül *Hamlet*, 1761-ben *Lear* szerepében örökítette meg a színészt. Wilson az 1750-es évek népszerű portréfestője volt, a rembrandti chiaroscuro folytatója, festői stílusa színházi portréinak eleven drámai hatást kölcsönzött.<sup>337</sup>

Hogarth, Hayman és Wilson színházi tárgyú képeinek fogadtatása ráébreszthette Garricket a vizuális kultúra és a publicitás erejére, így az 1760-as években már nagyon tudatosan kezdte használni a képzőművészet eszköztárát, hogy addig megszerzett népszerűségét tovább növelje. Némely kutató szerint keresett egy olyan művészt, aki alkalmas arra, hogy színpadi szerepeiben való megmutatkozásait hűen közvetítse vásznán.<sup>338</sup> Annyi bizonyos, hogy Benjamin Wilson műhelyében talált rá Johann Zoffanyra, aki aprólékos, részletező előadásmódjával hiteles ábrázolója lett színjátszásának, s találkozásuk gyümölcsöző kapcsolatot eredményezett mindkettejük számára.

<sup>333</sup> John Chaloner Smith: *British Mezzotint Portraits*. Vol. III. London, 1884. 1397.

<sup>334</sup> ALLEN 2.

<sup>335</sup> ALLEN 10. Ezen a ponton érdemes megjegyezni, hogy Gravelot és Hayman együttműködése nemcsak az illusztráció megnevesítése miatt kiemelendő: Gravelot hatása a francia rokokó bevezetését is jelentette egyúttal a médium angol történetébe. Robert Halsband: *The rococo in England: book illustrators, mainly Gravelot and Bentley*. *The Burlington Magazine*, Vol. 127, No. 993, Dec. 1985. 876.

<sup>336</sup> ALLEN cat. 39. p. 115. A megrendelt portré Hayman 1747 körül festett képének replikája volt, amelyet a drámaíró Benjamin Hoadly számára festett, és a szerző saját, *The Suspicious Husband* című darabjának egy jelenetét ábrázolta. A kompozícióra a komikus jelenetek tárgyalásánál visszatérek.

<sup>337</sup> Benjamin Wilson. Geoffrey Ashton szócikke. *The Dictionary of Art*. vol. 33. (Wax to Zyvele). ed.: Jane Turner. London: Grove, Macmillan Publishers Ltd. 2003. 217.

<sup>338</sup> Ulf Küster szócikke. *THEATRUM MUNDI* kat. 174. p. 221.



A német származású festő az 1760-as években számos magánportrét, conversation piece-t, egy és több szereplős színházi portrét festett a színészeiről, a Drury Lane és a rivális színház, a Covent Garden kompániájának tagjairól.<sup>339</sup> Sikerét többek között annak köszönhetette, hogy tehetségesen ötvözte a színészek portréit a drámai jelenet összetevőivel, a gesztusokkal, az eleven mimikával, s emellett gondot fordított arra, hogy a háttér elemei – elrugaszkodva a színházi díszlet jellegétől – festői módon jelenjenek meg kompozícióin.

A színházi portrék szélesebb körben való megismertetésében fontos mérföldkő volt, hogy 1760-tól a Society of Artists kiállításain láthatta az angol közönség e műveket, így nem csak a metszők, hanem a festők is kihasználhatták a műfaj népszerűségét. Az említett művészek mellett a század utolsó évtizedeiben egyre többen foglalkoztak a színházi jelenetek megörökítésével, s kevés olyan alkotó maradt, aki valahogy ne került volna kapcsolatba a színházzal.

### Garrick és Shakespeare

Az 1741-es év két fontos esemény miatt volt vízválasztó az angol színjátszás történetében: az egyiket Charles Macklin *Shylock*-alakítása jelentette, a másikat David Garrick debütálása a *III. Richárd* címszerepében.<sup>340</sup> Mindketten újra merték értelmezni a hagyományos szerepelvárásokat: Macklin a komikus Shylockból egy jóval szigorúbbat faragott, ahogy az Alexander Pope megfogalmazásában szállóigévé lett mondás – „*This is the Jew that Shakespeare drew*”<sup>341</sup> – érzékelteti, ezzel új tradíciót teremtett.

Macklin nyitása a színpadi játék megújításában lényegében megalapozta Garrick elfogadtatását, aki még nagyobb szerepet játszott abban, hogy mind a színjátszásban, mind annak képzőművészeti leképezésében jelentős fordulatot lássunk. Neve szorosan összefonódott William Shakespeare nevével: a szerző számos drámájában játszott pályafutása során, és legkedvesebb szerepeiben gyakran megörökíttette magát. Nem találunk Garrick tevékenységét elemző tanulmányt, amelyben Shakespeare iránti rajongását, vagy a szerző drámáinak újradolgozásában, illetve az eredeti szövegek helyreállításában, terjesztésében kifejtett működését ne emelnék ki.

A restauráció után a színházak újranyitásával Shakespeare darabjai a korabeli ízléshez igazodva, jelentősen átírva kerültek színpadra. William Davenant, Nahum Tate

<sup>339</sup> WEBSTER 10.

<sup>340</sup> CAMPBELL 168.

<sup>341</sup> Alexander Pope szavai. GEORGIAN PLAYHOUSE cat. 31.



vagy Colley Cibber drámaváltozatai – messze eltávolodva az eredeti szövegtől – gyakran happy enddel végződő tragédiák, operába fulladó vígjátékok voltak. A színészek és színigazgatók a szcenikailag leglátványosabb változatokat támogatták, adaptációikat eszerint készítették el. Garrick általában szívesen avatkozott bele az eredeti írott materiába – Shakespeare darabjai esetében pedig gyakran fordult vissza az originális szövegekhez. Ez mindenképpen hozzájárult ahhoz is, hogy a francia hatásoktól, a verses dráma „fojtogató kigyóitól” megszabadulván a színjátszás új irányt vegyen Angliában. Tegyük hozzá, hogy Garrick mint a Drury Lane igazgatója, modern fogalmakkal élve művészeti vezetője és rendezője is volt – az olvasásra kezébe kapott darabokat többnyire átdolgozta, a próbák során átalakította, s szinte felülírta a drámaszerzők jogát saját darabjaikhoz.<sup>342</sup>

Garrick előadói sikereinek egyik komponensét színpadi mozgásának intenzitása adta, ahogy a kortársak beszámolóiból megtudhatjuk, ez azonban nem mindig pozitív hangvétellel került a feljegyzések közé. Horace Walpole véleményében már jelentkezik a kritikai attitűd, amelyben ezt a látványorientált mozgást az alantas művészethez illőnek deklarálja. A következő generáció szerzői, kritikusai számára, akik John Philip Kemble és Sarah Siddons statikusabb, akadémikus színjátszását vették alapul, a Garrick-iskola megítélése további negatív tartalmakkal bővült: ahogy arra James Boaden utal, Kemble kora a metafizikai kifejezést kereste, nem a fizikait, nem a test, hanem az elme reakcióit követte.<sup>343</sup>

Shakespeare karakterei David Garrick számára olyan lehetőségeket hordoztak, amelyekben leginkább megcsillogtathatta tehetségét: a természetesebb színpadi játék nagy hatást gyakorolt a nézőkre, így ezek a darabok rövidesen a leggyakrabban játszott, teltházat vonzó előadások sorába kerültek. A következőkben Shakespeare – valamint egy Thomas Otway-dráma – tragikus hőseinek Garrick-féle alakításait és azok vizuális örökségét tekintjük át.

---

<sup>342</sup> „A kulcs ahhoz, hogy ezeket a darabokat megfelelő módon értsük és helyesen ítéljük meg, hogy Garrick, a szerző mindig is Garrick, a menedzser szolgája volt.” – Gerald Berkowitz szavait idézi Peter Holland: David Garrick: '3rdly, as an Author'. *Studies in Eighteenth Century Culture*, Vol. 25, 1996. 53.

<sup>343</sup> SECHELSKI 380-381.





## III. Richárd

A David Garrickről készült színházi portrék sorát *III. Richárd*-alakítása nyitotta meg: e szerepben aratta első sikereit, s egész pályafutását végigkísérte a rettegett király karaktere. A londoni Goodman's Fields Theatre színpadán 1741. október 19-én mutatkozott be a szerepben, innen szerződött a Drury Lane-hez, ahol továbbra is láthatták ebben az alakításban.<sup>344</sup> A színész ekkor még az ismeretlenség homályából lépett elő a kegyetlen hős karakterében, a színlapra a nevét sem írták ki, nem volt más ő, csupán „egy úr, aki még sohasem lépett színpadra”,<sup>345</sup> sikere azonban nem hagyta soká névtelenségben személyét.

Először Thomas Bardwell örökítette meg David Garricket *III. Richárd*ként 1742-ben (58. kép),<sup>346</sup> de ennél jelentősebb alkotás született három évvel később, amikor William Hogarth elkészítette a maga változatát e témában. Bardwell félalakos beállítású portréján Garrick semleges háttér előtt jelenik meg, ökölbe szorított jobbjaival, összevont szemöldökével haragos felindultságot, tetterős elszántságot tükröz. Hogarth festményén azonban már egy riadt tekintetű férfit látunk, aki tetteinek következményeivel szembesül: a jelenet a csata előtti éjszakán a meggyilkoltak szellemeitől megrettent *III. Richárd*ot mutatja. (59. kép) Bár az angol képzőművészet vezető műfaja a portréfestészet volt, Hogarth ezzel a képével arra tett kísérletet, hogy a történeti festmények sorába emelje alkotását.<sup>347</sup>

A kép formátuma a színpadszerű beállítást erősíti, a festmény mégsem valódi színpadképet közvetít. A históriakép-jelleget nyomatékosítja a katonák táborát mutató háttér, amely Salvator Rosa heroikus csataképeit idézi, az előtérben megjelenő sátor Charles Lebrun *Darius családja Nagy Sándor előtt* című festményének inspirációját sugallja. A kompozíció természetességét fokozza a paróka hiánya, valamint a fegyverek, a korona és a kereszt részletező és pontos kidolgozása.<sup>348</sup> Figyelmet érdemel, hogy míg a többi előadásban többnyire kortárs kosztümben léptek a színpadra a szereplők, a *III. Richárd*ban ragaszkodtak a korhű jelmez használatához.<sup>349</sup> Garrick későbbi

<sup>344</sup> Raymond Mander & Joe Mitchenson: *The Artist and the Theatre*. Melbourne-London-Toronto: William Heinemann LTD. 1955. kat. 26. p. 177.

<sup>345</sup> HIGHFILL-BURNIM-LANGHANS vol. 6. 5.

<sup>346</sup> *Manners & Morals. Hogarth and British Painting 1700-1760*. ed.: Elizabeth Einberg. London: Tate Gallery, 1987. 226.

<sup>347</sup> Mark Hallett – Christine Riding: *Hogarth*. London: Tate Publishing, 2006. p. 204. kat. 105-106.

<sup>348</sup> ANTAL 67-69.

<sup>349</sup> MANDER & MITCHENSON kat. 26. p. 177.





58. Thomas Bardwell: *David Garrick mint III. Richárd*, 1742  
olaj, vászon, 74,8 × 62 cm  
Bournemouth, Russell-Cotes Art Gallery & Museum



színházigazgatói minőségében elsőik között gondoskodott arról, hogy a színpadi öltözék és kiegészítők a karakterekhez illőek legyenek.<sup>350</sup>

Hogarth lendületes, a gravitációnak szinte ellentmondó, mozgalmas pózban mutatja a főhőst: a riadalom tükröződik arcán, de rettegését a festmény középpontjába komponált kéz széttárt ujjai még erősebben érzékeltetik. A festő nemcsak a háttér kompozíciós megoldásaihoz merített Charles Lebrun munkásságából, az érzelemábrázoláshoz a művész szenvedélyeket leíró kötetét használta.<sup>351</sup> Lebrun 1698-ban kiadott könyvének első, rajzokkal és a huszonnégy szenvedély részletes leírásával kiegészített fordítása 1701-ben jelent meg angol nyelven, *A Method to Learn to Design the Passions* címmel.<sup>352</sup> Garrick arckifejezése a lebruni *Félelem* ábrázolásával hozható párhuzamba: a megemelkedő szemöldök, a „rendkívüli módon tágra nyitott szem”,<sup>353</sup> a nyitott száj jelentik a közös pontokat.

Ahogy azt Charles-Antoine Coypel *Médeia*-tanulmányrajzának és Carle van Loo Mlle Clairont *Médeia* szerepében ábrázoló portréjának összevetése során megfigyeltük, a francia színházi jelenetek esetében a festők ódzkodtak erőteljes kifejezéssel ábrázolni modelljeiket, még ha az adott drámai pillanat meg is követelte volna. Hogarth ezzel szemben bátran „kikerekítette” a megrettent III. Richárd szemeit, hogy a rémületet a lebruni attitűdnek megfelelően jelenítse meg. A francia és angol ábrázolási metódusok eltérő jellegét nemcsak a festészeti hagyományok határozták meg, hanem a színjátszás különbségei is, amire már korábban utaltam. A francia színpad előadóiban a század második felében tudatosult a különbség saját előadói játékuk és az angol színpad lehetőségei között. Mlle Clairon memoárjaiban erre épp a III. Richárd kapcsán tér ki:

„Az angol szokások lehetővé teszik, hogy a színházban a valóság visszataszító oldala is bemutatásra kerüljön; III. Richárd ott csúf külsővel lép színre, amilyen valójában volt. És a színésznek mennyivel könnyebb magát csúnyának, mint szépnek mutatnia; mennyivel kisebb erőfeszítésbe kerül elhitetnie magáról, hogy jelentéktelen, mint azt, hogy tekintélyes; a színésznek, aki mindent eljátszhat, több eszköz állhat rendelkezésére, mint annak, akit egy műfajra szorítanak, s ezért van a színésznek könnyebb dolga Londonban, mint Párizsban. A francia közönség a tragédiában csak elegáns,

<sup>350</sup> POWELL-ROACH 86-87.

<sup>351</sup> Kalman A. Burnim: *Looking upon His Like Again: Garrick and the Artist*. in: *British Theatre and Other Arts 1660-1800*. ed. Kenny, Shirley Strum. Washington: The Folger Library, 1984. 186.

<sup>352</sup> Michael S. Wilson: Garrick, Iconic Acting, and the Ideologies of Theatrical Portraiture. *Word & Image*, Vol. 6, No. 4, 1990. 372.

<sup>353</sup> Charles Le Brun: *Értekezés a szenvedélyekről*. Fordította: Kovács Katalin. in: *Természeted az arcodon*. 2. kötet. *A fiziognómia története az ókortól a XVII. századig*. Szöveggyűjtemény. Válogatta és a jegyzeteket készítette: Vigh Éva. Szeged: JATEPress, 2006. 269.



nemes szereplőket akar látni; ha egy púpos és görbe lábú alak borzadályt vagy szánalmat próbálna kelteni benne, csak nevetésre fakadna. Márpedig mindenki tudja, hogy a legnagyobb uralkodó is lehet rossz termetű, csúf és jelentéktelen külsejű, akárcsak birodalmának legutolsó parasztja; hogy testi szükségletei, fájdalmai, apró-cseprő szokásai nem különböznek más emberétől. De bármi is legyen az igazság, a rangjának kijáró tisztelet, a személyét övező pompa, a félelem vagy szeretet, melyet környezetében ébreszt, őt mindig tekintélyessé teszik.”<sup>354</sup>

Itt azonban meg kell jegyeznünk, hogy némely kortárs angol kritikus ízlése szerint Hogarth műve a portré műfaji követelményrendszerének szemszögéből korántsem volt megfelelő: többször felrótták a festőnek, hogy a rémült Richárd arca nem közvetíti kellő mértékben Garrick vonásait. Thomas Wilkes megjegyzése szerint a művész a test arányainak megjelenítésében vétett, mivel rendellenesen „megnyújtotta” a színész egyik lábát.<sup>355</sup>

E kritika újfent arra világít rá, hogy még a nagyobb szabadsággal élő angol művészekre is milyen nehéz feladatot rótt a színházi jelenetek megörökítése. Bármennyire kiaknázhatták a művészek a tragikus jelenetek és a históriafestészet párhuzamba állításának lehetőségeit, a kor nézői és kritikusai nem távolodhattak el teljes mértékben attól, hogy e jelenetet élőben, azonfelül egy ismert előadó tolmácsolásában láthatták a színpadon. A történeti képek „névtelen” modelljeivel ellentétben az összehasonlítás kényszere elkerülhetetlen volt az ábrázoltak hasonlóságát illetően.

William Hogarth szándékával egybecsengően históriakép létrehozásának igényével keletkezett tizenöt évvel később Francis Hayman festménye, amelyen Garricket más környezetben, a Bosworth mezei csata jelenetében örökítette meg. (60. kép) A darabot 1759-ben újítták fel a walesi herceg kérésére, ez az előadás inspirálhatta a festőt.<sup>356</sup> Hayman szokásos zsáner-jellegű kompozíciói helyett ezzel a festményével mutatkozott be az 1760-as *Society of Artists* nyilvános kiállításán.

Hayman III. Richárdjának póza nem volt ismeretlen az angol közönség számára: alapjául az ókori leletanyagból előkerült *Borghese Gladiátor* szobra szolgált, amely számos másolatban terjedt a 18. század Angliájában.<sup>357</sup> A szoborhoz hasonlóan széles terpeszben és ökölbeszorított kézzel, koncentrált arckifejezéssel állította be Hayman modelljét. Ezek a szoborkompozíciók, amelyeknek ismerete éppúgy a magas műveltséghez tartozott, mint a *Grand Tour*, a színházi jelenetek világába is belopóztak. Mindezidáig megválaszolatlan a kérdés, hogy a gesztusok elsődlegesen a színpadi játékba épültek-e

---

<sup>354</sup> Mlle Clairon Emlékiratait idézi STAUD 57.

<sup>355</sup> Thomas Wilkes: *A General View of the Stage*. London: J. Coote & W. Whetstone, 1759. 240.

<sup>356</sup> MANDER & MITCHENSON 178.

<sup>357</sup> ALLEN kat. 42. p. 117.





59. William Hogarth: *David Garrick mint III. Richárd*, 1745  
olaj, vászon, 190,5 × 250,8 cm  
Liverpool, Walker Art Gallery



60. Francis Hayman: *David Garrick mint III. Richárd*, 1760  
olaj, vászon, 89,5 × 64,1 cm  
London, The National Theatre



61. Nathaniel Dance: *David Garrick mint III. Richárd*, 1771  
olaj, vászon, 236 × 144 cm  
Stratford-upon-Avon Town Hall





be, vagy a festők fantáziája társított antik mintaképeket e karakterekhez. A kérdésfelvetés jogosságát William Cooke *Element of Dramatic Criticism* (London, 1775) című műve bizonyítja, amelyben egy listát közöl a színészi játék csiszolásához tanulmányozásra javasolt szobrokról, s e sorból a küzdő gladiátor szobra sem hiányzik.<sup>358</sup>

Hayman kompozíciója tehát éppúgy túlmutat a színpad adta lehetőségeken: az antik szobor tartásának felhasználása és a háttér festői kezelése Hogarth törekvéseivel rokonítják inspirációját. Az elpusztult ló ábrázolásával a festő a szövegre reflektál, amellyel Richárd híres szavait idézi meg: „*Lovat, lovat! Országomat egy lóért!*”<sup>359</sup> A felhős ég alatt lovasok alakjai sejlenek fel a főhöst kiemelő domboldal mögött. Ahogy arra már korábban utaltam, Haymant erősen foglalkoztatta az érzelemkifejezés, aminek egyik bizonyítéka az a Robert Dodsley által kiadott, *The Preceptor* (1748) című kötet, amelyben a lebruni szenvedélyeket illusztrálta. Nem lehet véletlen tehát, hogy Garrick összevont szemöldökkel ábrázolt, koncentrált kifejezése Lebrun affektusaival rokonítható.

Hayman kompozícióját a festő tanítványa, Nathaniel Dance vitte tovább, aki a gladiátor-póz lendületét kissé letompítva, s valamivel idősebben, 54 éves korában ábrázolta Garricket festményén. (61. kép) Dance szintén a csatajelenetben, egymásnak feszülő lovasok által benépesített tájháttér előtt ábrázolta modelljét. Garrick arckifejezése a haymani Richárdéval rokon, vonásainak erőteljessége az idősebb kornak köszönhető, összevont szemöldöke között mélyebb barázdát von a kor. Míg Hayman festményén Garrick póza mintegy ugrásra készen mutatja meg filigrán modelljét, Dance kompozícióján a dinamikus testtartás a modell testesebb termete révén méltóságteljesebbé, tekintélyt parancsolóbbá válik. A kép megrendelője maga Garrick volt, de a festő, akit Garrick jószándékúan támogatott, Sir Watkin Williams Wynne-től magasabb összegű ajánlatot kapott a képért, s el is adta neki művét.<sup>360</sup> Úgy tűnik, Garrick nem neheztelt annyira a hálátlan festőre, mert a festmény után készült metszetet legszűkebb baráti körének küldte el, hátoldalán saját versikéjével, amelyben biztosítja az őket kedvelőket, hogy a kegyetlen király indulatos megjelenése korántsem vág egybe önnön jellemével.<sup>361</sup>

<sup>358</sup> Cooke azt is hozzáfűzi, hogy bár az eredeti szobrok Itáliában vannak, gipszmásolataik megtekinthetők Richmond herceg galériájában, amely nyitva állt a művésztanoncok számára. WEST 1991 119.

<sup>359</sup> MANDER & MITCHENSON 178.

<sup>360</sup> John Thomas Smith jegyzi, hogy Dance műve hibás a történeti hűség szempontjából, ugyanis III. Richárd ruháján a Térdszalagrend csillagát is ábrázolta, amelyet csak I. Károly idején vezettek be az érdemrend jelei közé. John Thomas Smith: *Nollekens and His Times*. vol. I. London, 1828. 160-161.

<sup>361</sup> „*The mimic form on t’other side / That you accepted is my pride; / One it presents so prompt to change, / And through each mortal whim to range, / You’d swear, the Lute’s so like the Case, / The mind as various as the face: / Yet to his friends, be this fame! / His heart’s eternally the same.*” MANDER & MITCHENSON 182.





## Hamlet

A III. Richárdhoz hasonlóan Garrick hatalmas sikert aratott *Hamlet* szerepében nyújtott alakításával. Az angol színpadon sokáig William Davenant átíratában, számos jelenet kihagyásával, jócskán rövidített változatban játszották a darabot.<sup>362</sup>

Az első nagy Hamlet-színészek ábrázolásainak sorát feltehetően Thomas Betterton előadásával lehet kapcsolatba hozni; e kép az 1709-es, Nicolas Rowe szerkesztésében Jacob Tonson által publikált Shakespeare-kiadás címlapjaként jelent meg. (62. kép) Az angol színházi indíttatású ábrázolások korai példájaként tarthatjuk számon ezt a metszetet: Alan R. Young erre bizonyítékot Hamlet felborított székének megjelenésében lát, amit Betterton vezetett be a színházi gyakorlatba, bár a szöveg nem tett rá utalást.<sup>363</sup> A François Boitard kompozícióját követő Elisha Kirkall metszete címlap jelenetének tengelyében a királyné ülő, karjaival hevesen gesztikuláló alakja jelenik meg, míg a kép bal és jobb szélén a Szellem és vele szemben Hamlet áll hasonlóan lendületes pózban, s az előtérben hangsúlyos helyen látható a felborított szék.

Itt jegyezzük meg, hogy sokáig élt az a szokás az előadóművészet praxisában, hogy a szerepek első alakítóinak invencióit vették alapul, és az általuk hagyományozott tradícióra hivatkoztak, mint színjátszásuk forrására. Ezzel együtt a kritikai attitűd is ebben a kontextusban realizálódott: a fiatal színészek színpadi produkcióiban a kritikusok gyakorta az elődök szolgai másolását nehezményezték, vagy épp azt emelték ki dicséret gyanánt, ha játékuk elütött a szerep korábbi alakítóinak megoldásaitól.<sup>364</sup>

David Garrick Hamlet-előadásáról számos írásos forrás áll rendelkezésünkre. A színháztörténeti kordokumentumok szerint Garrick tovább vitte Betterton látványos elemét saját játékában, és gondoskodott arról, hogy speciálisan elvékonyított lábú széket használjanak, ami könnyedén felborul, amikor Hamlet felpattan róla a szellem láttán.<sup>365</sup> Azt csak feltételezhetjük, hogy más színészek esetében szintén elsősorban a bettertoni tradíció inspirálta ennek az előadói fogásnak a gyakorlatát, s nem kizárólag képzőművészeti motívumvándorlásról beszélhetünk.

David Garrick legnagyobb riválisa, Spranger Barry Hamlet-alakításához is szervesen hozzátartozott a feldöntött szék ábrázolása, amit Francis Hayman festményén figyelhetünk meg. (63. kép) Hayman 1755-60 közé datálható alkotása szintén egy belső teret mutat, amelynek egyik szegletében a Szellem profilban ábrázolt alakja sejlik fel,

<sup>362</sup> Kalman A. Burnim: *David Garrick Director*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1961. 152-3.

<sup>363</sup> Alan R. Young: *Hamlet and the Visual Arts*. Newark: University of Delaware Press, 2002. 20.

<sup>364</sup> CAMPBELL 165-167.

<sup>365</sup> YOUNG 20.

vele szemben Hamlet visszarettenő alakja, kettejük között a királyné, aki Hamlet felé fordul, s karjait fia karjára helyezve igyekszik megnyugtatni.<sup>366</sup> A feldöntött szék lábai, ha nem is túl hangsúlyosan, de Hamlet lábai mellett láthatóvá válnak a kompozíción. A Rowe-Tonson-féle kiadás inspirációja Hayman Hamlet-jelenetén tehát egyértelműen megmutatkozik: a szereplők elhelyezkedése, még a teremben látható kettős fali gyertyatartó megjelenése is a címlap kompozíciójának követéséről árulkodik.

A feldöntött szék mellett még egy motívum azonos az illusztráció és a festmény között: a Hamlet egyik lábán lecsúszó harisnya, ami szimbolikusan örültségét, zavartottságát hivatott kifejezni.<sup>367</sup> E jellegzetességet a szöveg inspirálta, Ophelia a második felvonás első jelenetében Poloniusnak e szavakkal számol be a királyfi különös viselkedéséről:

„Amint a szobámban varrok az elébb,  
Lord Hamlet – mellénye tárva-nyitva,  
Csupasz fővel, szennyes harisnya lábán,  
Az is kötetlen csüng bokáira,  
Sápadtan mint az ünge, térdvacogva,  
S oly szájalomra méltó egy alak,  
Mintha pokolból futna egyenest  
Szörnyűt beszélni – csak élémbe áll.”<sup>368</sup>

A Hamlet feldúltságát jelzésszerűen érzékeltető, lábáról lecsúszó harisnya – a felborított székhez hasonlóan – olyannyira emblematikus attribútumává vált a karakternek, hogy később Johann Zoffany festményén, amelyen David Ross Covent Gardenbeli alakítását örökítette meg, szintén visszaköszön.<sup>369</sup>

Hayman alkotása kapcsán még egy mozzanatot érdemes kiemelni: Spranger Barry Hamlet-alakítását ábrázoló művéhez fennmaradt ugyanis egy vázlat, ami némely ponton jelentősen eltér a végső változattól. (64. kép) Míg a gyertya és a földön heverő szék jelen van a szénrajzon is, a testtartás – Hamlet és a királynő összekapaszkodó kettőse – jelentős változtatásokkal került a befejezett festményre. E számottevő módosítás eredőjét máshol kell keresnünk.

<sup>366</sup> A szellemet Lacy Ryan (1694-1760), Hamletet Spranger Barry (1719-1777), a királynét Mrs Mary Elmy (1712-1792) alakította. ALLEN cat. 41. p. 116.

<sup>367</sup> SHAWE-TAYLOR 107.

<sup>368</sup> William Shakespeare: *Hamlet*. II. felv. 1. szín. Arany János fordítása. in: W. Shakespeare: *Négy dráma*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967. 120.

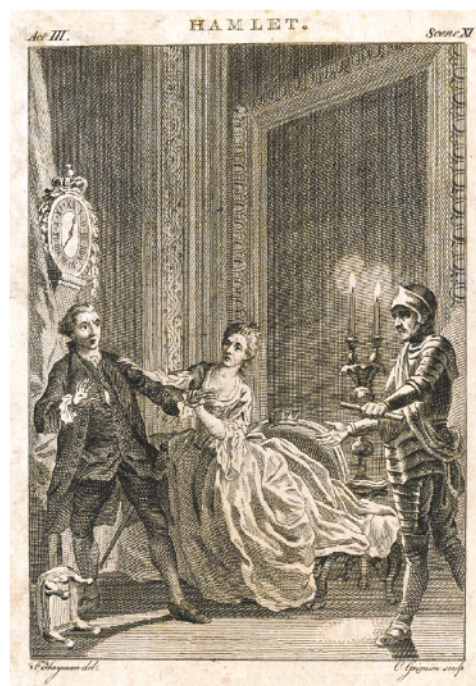
<sup>369</sup> David Ross 1757 és 1767 között alakította Hamletet a Covent Gardenben, a festmény keletkezésének időpontja talán az 1767-es utolsó fellépéshez köthető. Giulia Semenza szócikke. in: *Il Gran Teatro del Mondo: l'Anima e il Volto del Settecento*. Cat. mostra da Flavio Caroli. Milano: Palazzo Reale, 2003. II. 68



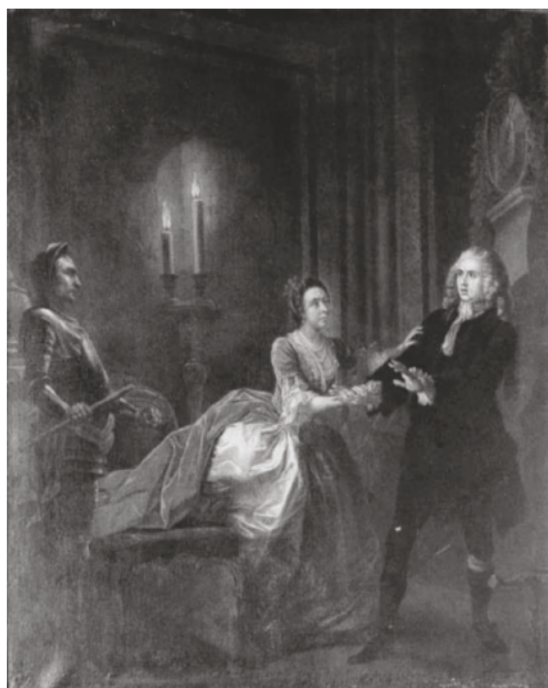




62. Elisha Kirkall (François Boitard után): *A Hamlet címlapja* Nicholas Rowe: *The Works of Mr. Shakespear* c. művében, 1709 Washington, Folger Shakespeare Library



66. Charles Grignion (F. Hayman után): *Hamlet*, Jennens-féle címlap, 1773 rézmetszet, 17 × 12,2 cm, London, British Museum



63. Francis Hayman: *Spranger Barry és Mrs Elmy a Hamletben*, 1755-60 k. olaj, vászon, 128,3 × 109,2 cm London, The Garrick Club



64. Francis Hayman: *Spranger Barry és Mrs Elmy a Hamletben*, 1755-60 k. ceruza, tus, 17,8 × 17,3 cm Washington, Folger Shakespeare Library



Nem sokkal korábban, 1754-ben David Garrickról készült el Benjamin Wilson azon festménye, amely Hamletnek a szellemmel való első találkozását illusztrálta. (65. kép) A Garrick Hamlet-alakítását méltató visszaemlékezések közül Georg Christoph Lichtenberget idézhetjük:

„Hamlet fekete ruhában jelenik meg: ő az egyedüli, ím, az egész udvarban, aki alig pár hónapja elföldelt szegény atyjáért még ilyet visel. Horatio és Marcellus, egyenruhában, kísérik őt, a szellemre várnak. Hideg az éjszaka, és épp éjfélre jár; a színház sötétbe borul, és a több ezer főnyi közönség oly csendes, arcuk oly mozdulatlan, mint-ha csak a falakat díszítő festett figurák lennének; légy döngését hallani lehetne, még a színház legtávolabbi pontján is. Hirtelen, ahogy Hamlet hátat fordítva a közönségnek, a színpad mélye felé indul, kissé balra tartva, Horatio megszólal: „Nézd, Uram, itt jön.” Jobbra mutat, ahol a szellem már mindenki által észrevétlenül belépett, s most áll mozdulatlan. E szavakra Garrick élesen megfordul és ugyanekkor megtántorodva hátrál két vagy három lépést, térde megbicsaklik alatta; kalapja a padlóra esik és mindkét karját, különösen a balt, csaknem teljes hosszában kinyújtja, kezét a fej magasságáig emelve (a jobb karja jobban behajlik, és a keze alacsonyabban van); ujjai széttárva, szája nyitva: így áll földbe gyökerezve, terpeszben, de méltóságát el nem veszítve, barátai támogatják, akik jobban ismerik a jelenést, és aggódnak, nehogy összeessen. Egész viselkedése a rettegést fejezte ki úgy, hogy borsózott a hátam, még mielőtt beszélni kezdett volna.”<sup>370</sup>

Mindamellett, hogy számolnunk kell azzal a hatásmechanizmussal, hogy az emlékezet a rögzített képhez igazítja a múltbéli eseményeket, Benjamin Wilson napjainkra elveszett, csupán metszetekből ismert festményének kompozíciója és a Lichtenberg által leírtak között szinte teljes egyezést láthatunk. A különbség mindössze annyi, hogy Wilson képen Hamletet egyedül látjuk, a jelenetből kiemelten, az arcán látható meglepett ijedtség és a visszarettenő mozdulatot hűen közvetítő karok és kézfejek tartása így még erőteljesebbé és hangsúlyosabbá válik.

Itt válik érdekessé, ha újból vetünk egy pillantást Hayman Hamlet-jelenetére és annak vázlatára, s főként Spranger Barry tartásának különbségeire. Hayman a kompozícióhoz készült tanulmányrajzon még más pózt választott Barry riadalmának megjelenítéséhez: Hamlet kezei a királyné kezeibe kulcsolódnak, anyja így kísérli meg a feldúlt Hamletet csitítani, s nyugtalan víziójától felzavart lelkét lecsillapítani. A végleges festményen azonban szinte végigkövethetjük Lichtenberg leírását, amit a szerző Garrick kapcsán vetett papírra: Barry is előrenyújtott karokkal, széttárt ujjakkal, ijedt arccal, nyitott szájjal, hátráló lépésben, kissé megrogyasztott térdel mutatkozik. E riadalom ábrázolása azért is ellentmondásos ehelyütt, mert a III. felvonás 4. jelenetében (*closet scene*) Hamlet nem először találkozik apja szellemével.

---

<sup>370</sup> NAGLER 368-369.





65. James McArdell (Benjamin Wilson után): *Garrick mint Hamlet*, 1754  
mezzotinto, 45,7 × 32,8 cm  
London, British Museum



Hasonló megfigyelést tehetünk, ha egy 1773-as ábrázolást veszünk szemügyre. (66. kép) A kompozíció szintén Hayman nevéhez köthető, az ő rajza után készült metszet pedig Charles Grignion munkája, amely Charles Jennens Shakespeare-kiadásához készült a Hamlet címlapjaként. A metszet ugyanazt a kompozíciós megoldást követi, mint a Barryt ábrázoló festmény: Hamlet figurájában azonban már nemcsak Garrick tartását fedezhetjük fel, hanem arcvonásait is.<sup>371</sup>

Hayman tehát mind a Barryról készült befejezett mű, mind a Jennens-féle Hamlet-címlap esetében egyszerre használta a korai Rowe-Tonson-féle Shakespeare-kiadás címlapját – tehát a bettertoni tradíciót – és Benjamin Wilson kompozíciójának formakincsét, azaz Garrick Hamlet-alakításának összetevőit. Ennek fényében csak találgathatjuk, mennyi valódi színpadi érvénye lehet egyáltalán alkotásának. Mindazonáltal e művek összevetése jól példázza, hogy mind az első ábrázolási metódusok, mind a karakterek első alakítóinak szerepe milyen meghatározó egy festői kompozíció létrejöttében, azonban ezeket is felülírhatják a színészi játékokban bekövetkezett változások hatásmechanizmusai, ami jelen esetben Garrick játékának intenzitásával magyarázható.

Benjamin Wilson kompozícióján nem láthatjuk azokat a színpadi kellékeket, amelyeket a leírások szerint a színész előadás közben használt. A kép kinti környezetet mutat, a háttérben a vár ablaksorára, tornyára enged kitekintést, a távolban hajóvitorlák érzékeltetik a kikötő közelségét. A felborított szék tehát már csak ennek okán sem kerülhetett a színész közvetlen környezetébe, de nem érzékelteti azt a leleményes trükköt sem, amit Garrick a dán királyfi alakításához alkalmazott. Egy bizonyos Perkins, fodrász és parókakészítő nevét őrizte meg a színháztörténet, aki olyan parókat készített a színész számára, ami mechanikusan irányítható volt: a szellemmel való találkozás pillanatában a színész a póthajat a magasba emelte, hogy a rettegés mértékét, s a látvány hatásosságát fokozza.<sup>372</sup> A képkivágot, a háttér semlegesebb – s főként Hayman enteriőrével összehasonlítva –, egyúttal romantikusabb megjelenítése, de elsősorban a színész egyedüli, partnerek nélküli jelenléte, ami a gesztus és a mimika érvényesülését segíti.

Garrick mimikája egyszerre tükröz meglepettséget és riadalmat, amit a nem evilági jelenéssel való találkozás fest arcára. A Hamlet kifejezésének alapját adó csodálkozás, meglepődés szenvedélyének elsőik között Descartes biztosított kiemelt helyet *A lélek szenvedélyeiről* írott tárgyalásában, és értekezésének ezen elemeit Lebrun is átvette.<sup>373</sup> Descartes így írt a csodálkozás szenvedélyéről:

<sup>371</sup> Charles Grignion F. Hayman után: *Hamlet*, Charles Jennens Hamlet-kiadásához készült címlap, 1773. metszet, 17 × 12,2 cm, London, British Museum

<sup>372</sup> Joseph R. Roach: Garrick, the Ghost and the Machine. *Theatre Journal*, Vol. 34, No. 4, Dec. 1982. 431.

<sup>373</sup> MONTAGU 17.



„Amikor az első találkozás egy tárggyal meglep bennünket, s amikor a tárgyat újnak vagy erősen különbözőnek ítéljük attól, amit ezelőtt ismertünk, vagy attól, aminek feltételezésünk szerint lennie kell, ez ahhoz vezet, hogy csodáljuk és elcsodálkozzunk rajta. S mivel ez esetleg azelőtt történik meg, hogy valamiképpen megtudnánk, megfelelő-e ez a tárgy nekünk vagy nem megfelelő, ezért nekem úgy tűnik, hogy valamennyi szenvedély közül a Csodálkozás az első.”<sup>374</sup>

Lebrun hasonlóképpen fogalmaz, a descartes-i jellemzést a mimikában bekövetkező változásokkal egészíti ki, amit rajzain (67-68. *kép*) is megfigyelhetünk:

„Amint említettük, a csodálkozás az első és legvisszafogottabb az összes szenvedély közül, amelyben a szív a legkevésbé háborog, és az arc valamennyi része is meglehetősen kevés változást tükröz. Ha mégis van valamilyen változás, az csupán a szemöldök megemelkedése, de ez mind a két szélén egyforma. A szem valamivel nyitottabb, mint általában, és a szembogár – amely a két szemhéj között található és ugyancsak mozdulatlan – a csodálkozást kiváltó tárgyra szegeződik. A száj is kissé nyitott, de nem mutat semmilyen elváltozást, csakúgy, mint az arc összes többi része. Ez a szenvedély mindössze a mozgás felfüggesztését okozza: ezáltal a léleknek időt hagy arra, hogy megszabaduljon a teendőitől, és figyelmesen szemügyre vehesse a csodálkozást kiváltó tárgyat. Ha ez a tárgy ritka és rendkívüli, a csodálkozás első és egyszerű megnyilvánulásából kialakul a megbecsülés.”<sup>375</sup>

Alastair Smart hívta fel a figyelmet arra, hogy Lebrun leírását nagy mértékben követi Thomas Wilkes *A General View of the Stage* (1759) című művében, ami igazolja, hogy a filozófiai és festészeti szenvedély-analízis a színpadi kifejezésmód alapjává vált. Wilkes az arckifejezés mellett a testbeszéd analízisével toldja meg a descartes-i és lebruni jellemzést:

„Az egyszerű csodálkozás nem változtatja meg különösebben az arckifejezést; a szem a tárgyra fókuszál; a jobb kéz természetesen nyúlik ki, tenyérrel kifelé... Azonban ha ez a meglepetés eléri a legfelső fokot, amit én már megdöbbenésnek nevezek, ez az egész testet mozgásba lendíti; hátrahőköl, az egyik lábat a másik elé helyezi, mindkét kezét felemeli, a szemek a szokásosnál tágabbra nyílnak, a szemöldököt felhúzza, és a száj nincs teljesen zárva.”<sup>376</sup>

Descartes és Lebrun felfogásában a meglepődés lényegében felfokozott csodálkozás, minek következtében „*az egész test mozdulatlan marad, mint egy szobor*”,<sup>377</sup> s ez egybevág Lichtenberg leírásával, amelyben Garrick hosszan kitartott pózának szo-

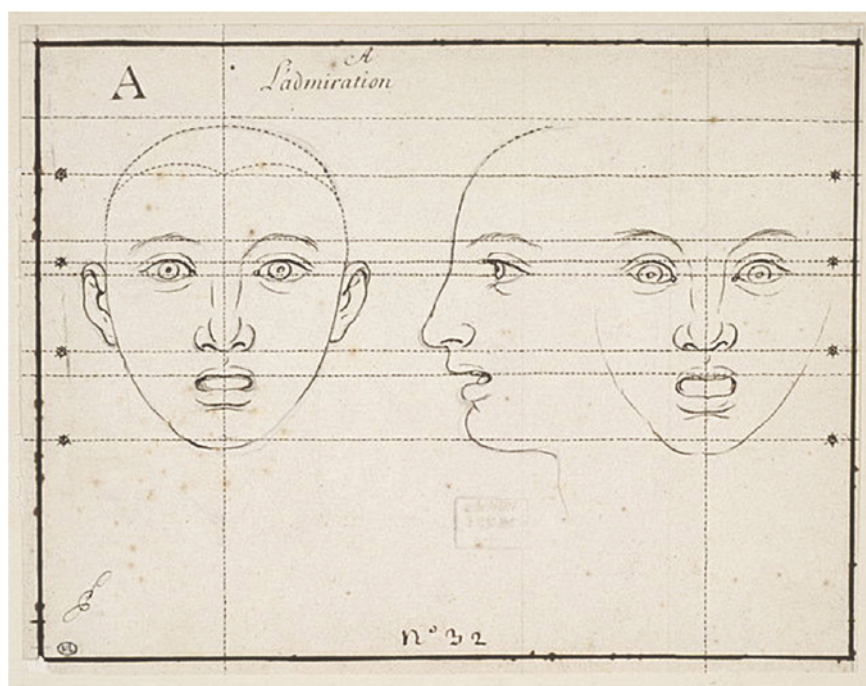
<sup>374</sup> Idézi Kovács 18.

<sup>375</sup> LE BRUN 267.

<sup>376</sup> WILKES 118.

<sup>377</sup> Idézi Kovács 18.





67. Charles Lebrun: *L'admiration*  
tollrajz, 19,9 × 25,7 cm  
Párizs, Louvre



68. Charles Lebrun: *L'admiration*  
szénrajz, 25,5 × 19,2 cm  
Párizs, Louvre

borszerűségét érzékelteti.<sup>378</sup> A gesztus kifejezőerejének legfőbb bizonyítéka a motívum elterjedése, hiszen ez az előreszegezett karokkal hátrahőkölő tartás a figura megkülönböztető jegyvé lett, és a későbbi színészgenerációk Hamlet-ábrázolásain gyakorta visszaköszön.<sup>379</sup>

## Lear

Garrick 25 évesen, 1742. március 11-én játszotta először *Lear király* szerepét a Goodman's Fields színházában. Első kritikusa Charles Macklin volt, aki nemtetszését fejezte ki Garrick Lear-alakítása kapcsán: szerinte a színész nem kellő természetességgel hordozta magán egy nyolcvanéves aggastyán vonásait, és nem elég méltóságteljesen ábrázolta Leart a börtönjelenetben. Garrick azonban Macklin javaslatait figyelembe véve tudott változtatni eredeti megfogalmazásán, s a *Lear király* nemsokára a negyedik legnépszerűbb darabbá vált a Drury Lane színpadán.<sup>380</sup>

A restauráció óta a történetet Nahum Tate változatában ismerhette a közönség, Garrick pedig sok elemet megőrzött ebből az adaptációból, mert jól tudta, hogy hol van az újítások határa. Még barátja, Samuel Johnson is úgy vélte, hogy az eredeti szöveg tragikus befejezése túlságosan szörnyű ahhoz, hogy színpadon előadják. De az előadások időnként eltértek a Tate-adaptációtól, s az eredeti szerepek olykor egy-egy bemutató erejéig feltűntek a repertoárban. Garrick a Nahum Tate-féle *Lear*-adaptáció 1742-es bemutatója után újabb és újabb eredeti Shakespeare-sorokkal toldotta meg az addigi olvasatot.<sup>381</sup>

A Garrick által közreadott verzió, lerövidítve bár, de meghagyta Edgar és Cordelia szerelmi kapcsolatát, és a kevésbé tragikus végkifejletet – üdítően hatott azonban a Shakespeare-szövegek megjelenése az egyes jelenetekben. Lear figurája Garrick megfogalmazásában: „egy gyenge ember... heves, régimódi és beteges szeretettel lányai iránt”.<sup>382</sup>

<sup>378</sup> ROACH 438.

<sup>379</sup> Létezik egy, sokáig Johann Zoffanynak attribuílt festmény, amely Hamlet figuráján kívül felvonultatja a további szereplőket, méghozzá oly módon, ahogy Lichtenberg leírásában megjelennek. A Folger Shakespeare Library gyűjteményében őrzött festményt jelenleg Benjamin Wilson oeuvre-jébe sorolják, a Hamletet alakító színészt pedig William Powell személyében jelölték meg. A háttér e kompozíción szintén külső teret mutat, amelyet a felhős ég ural. E mű Hamletje is hasonló tartásban mutatkozik, mint Garrick, balját előreszegezve, jobbával barátja kezét megragadva láthatjuk.

<sup>380</sup> BURNIM 1961 143.

<sup>381</sup> Helen R. Smith: *David Garrick*. London: British Library, 1979. 39.

<sup>382</sup> Idézi BURNIM 1961 144.





Ez a gyengeség az öregségből, beteges féltésből származott, ami örületbe kergette a királyt: zavara a viharjelenetben érte el tetőpontját. Thomas Wilkes érzékletes beszámolója szerint felejthetetlen látványt nyújtott a nézők számára:

„Sohasem láttam így őt a színpad sarkából előjönni, ahogy itt, őszöreg hajával, előre-nyújtotta fejét, arcán rémülettel és figyelemmel telten, karjait kitárta és borzongató ünnepélyességgel hozta mozgásba az egész jelenet keretét, engem meghökkentett és részesévé váltam minden gyötrelmének... azt hiszem, osztoztam balsorsában, éreztem a sötét, viharos esőt és a heves vihart.”<sup>383</sup>

Az idézett viharjelenetet Benjamin Wilson festette meg: az eredeti kompozíció ugyan elveszett, de számos metszetváltozata fennmaradt. (69. kép) A képen Garrick királyi kosztümben áll a pusztában zavarodott állapotban – ahogy a Bell-féle Shakespeare-kiadás szövege jelzi: „A vihar folytatódik. Pusztaság. Belép Lear és Kent”, később Edgar érkezik, „mint egy örült”, majd „Villám” és „Eső”.<sup>384</sup> A király Kent kezébe kapaszkodik, előre-nyújtott karját a villámokkal teli, viharos ég felé tartja, a kompozíció középpontjában áll, szélfúttá haja vonzza magához a tekintetet, balról az örülséget színlelő Edgar sötétbe burkolózott alakja keretezi a jelenetet.

Érdekes adalékokkal szolgál e tárgyban Garrick Francis Haymanhez írott levele, amelyben az ábrázolásra legalkalmasabbnak tartott jelenetről értekezik. A levélváltás aktualitását az adta, amint fentebb már esett róla szó, hogy Hayman több Shakespeare-kiadás illusztrálásában közreműködött: 1743-44-ben Sir Thomas Hanmer, évtizedekkel később Charles Jennens bízta meg a címlapok elkészítésével.<sup>385</sup>

Garrick a következőket javasolta a festőnek:

„Amennyiben Ön meg kívánja változtatni a Lear királyból való jelenetet, amely egyébként véleményem szerint sem szerkesztésében, sem kivitelezésében nem lehet jobb, mit szólna a következőhöz: képzelje az örült Leart a földön, Edgarral az oldalán, a tartása legyen: egy kezére támaszkodva és vadul mutasson a mennyek felé a másik karjával. Kent és a Bolond mellette vannak és Gloster közeledik hozzá egy fáklyával a kezében. Lear valódi örülsége, Edgar kétségbeesett tettetése és az aggodás különböző megjelenési formái a három további szereplőn kitűnő hatást fognak kelteni. Például, ha Kent különös gondoskodását és aggodalmát azáltal fejezné Ön ki, hogy féltérden állva könyörögne és esedezne Learnek, hogy keljen föl és menjen Glosterrel.” (1745. október 10.)<sup>386</sup>

<sup>383</sup> WILKES 234.

<sup>384</sup> BURNIM 1961 147.

<sup>385</sup> W. M. Merchant: Francis Hayman's Illustrations of Shakespeare. *Shakespeare Quarterly*, Vol. IX, No. 2, Spring 1958. 141.

<sup>386</sup> Lance Bertelsen: David Garrick and English Painting. *Eighteenth Century Studies*, Vol. 11, 1978. 318-319.

Ha olvasunk a sorok között, az mindenesetre nyilvánvalóvá válik, hogy ez esetben a *rendező* Garrick hangját hallhatjuk, aki a *Lear* viharjelenetében nemcsak önnön színészi attitűdjét fogalmazza meg, hanem az egész színpadképet és a többi szereplő alakítását is egybefogja. Garrick örült Learje – ahogy a korabeli források felidézik – a pusztai kunyhó jelenetében valóban a földön fekvő királyt láttatta, amint szalmával babrál. Samuel Foote élesen kritizálta emiatt: szerinte túlságosan lealacsonyította Lear királyi karakterét, amint gyermeki haszontalanságokkal foglalja el magát. Garrick felfogásában a szalma Lear kezében a psziché változásainak mintegy fizikai eszközévé, tárgyiasításává lett, s az örültség jelképévé vált.<sup>387</sup>

Habár a levélben foglalt kompozíciós tanácsok eltérnek attól az ábrázolásmódtól, amit Wilson műve mutat, egy közös pontot azonban mégis találunk a színész elgondolásai és a fent említett kép között. A levélben Garrick hangsúlyozta, hogy „*az aggodás különböző megjelenési formái*”-nak ábrázolását tartja kiemelkedően fontosnak, s ha megnézzük, a jelenet kiválasztása ennek a javaslatnak teljes mértékben eleget tesz. A zavarodott Lear, az őt féltőn óvó Kent és a tébolyultságot mutató Edgar arcán más és más módon érzékeljük a kritikus helyzetre adott reakciókat.

Érdeemes ehelyütt egy kicsit visszakanyarodnunk a francia színházi hagyományokhoz, hogy újfent rávilágítsunk a két terület eltérő megközelítésére egy olyan mű kapcsán, amely azonban egymásra hatásukról is árulkodik. Ahogy azt a Goncourt-fivérektől a bevezető elméleti fejezetben idéztük, „*a francia társadalomnak nem volt füle Shakespeare hangjaira*”, s bár a 18. század során lassanként megismertek az angol szerző darabjaival, jó ideig csupán az eredeti történetek halvány utánérzésű adaptációit tudták befogadni.

Kissé ellentmondásos tény, hogy elsőik között Voltaire közvetítette Shakespeare művészetét francia földre, aki erőteljes kritikai attitűddel, a francia klasszicista drámafelfogás szűrőjén keresztül főként a „barbár szabálytalanságokat” észlelte a szerző darabjaiban. Mindazonáltal Voltaire sem tagadta, hogy Shakespeare műveinek „*fenséges, a legnagyobb lángelméhez méltó erényei is vannak. Mintha a természetnek abban telt volna kedve, hogy Shakespeare-ben egyesítse az elképzelhető leghatalmasabbat és legnagyobbat a legalacsonyabb rendű és legutálatosabb szellemtelen durvasággal.*”<sup>388</sup>

E zavarba ejtő kettősség nehezen talált helyet magának a párizsi színházi miliőben, míg Jean-François Ducis a francia ízléshez nem adaptálta a szerző drámáit, s jelentős változtatásokkal, az „illetlenségek” és „szörnyűségek” kiirtásával, a hármas egység követelményrendszerének megfelelően szabta át Shakespeare legnagyobb tragé-

<sup>387</sup> WOODS 73-74.

<sup>388</sup> Voltaire a *Semiramis* előszavában írja (Értekezés a tragédiáról). Idézi STAUD 182-183.





69. James McArdeell (Benjamin Wilson után): *David Garrick mint Lear*, 1761  
mezzotinto, 41,8 × 51,7 cm  
London, British Museum



70. Adelaïde Labille-Guiard: *Brizard mint Lear*,  
1783  
pasztell, 98,5 × 80 cm  
Párizs, Théâtre National de l'Odéon



diáit.<sup>389</sup> A francia színházi portrék között elvétve találunk olyat, ami nem helyi szerző drámájában mutatná meg modelljét, így egy ritka kivételt érdemes szemügyre vennünk: Adelaïde Labille-Guiard pasztellképét, amely a Comédie Française művészt, Jean-Baptiste Britard-t, azaz *Brizard*-t örökítette meg *Lear* szerepében (70. kép).

A Carle van Loo tanítványaként először festőnek készülő színészt magas termete, eleven tekintete, s főként hófehér haja – ami egy szörnyű baleset során egyik pillanatról a másikra, egyszerre őszült meg – nemes megjelenésűvé tette.<sup>390</sup> Színpadi alakításából nem hiányzott a finomság, bár egyes kritikusok hidegnek tartották, mások az eleganciát és intelligenciát dicsérték játékában.<sup>391</sup>

A mű keletkezése a darab 1783-as bemutatójához köthető, amit szintén Jean-François Ducis<sup>392</sup> átdolgozásában mutattak be először Versailles-ban, majd a párizsi színpadon. A pasztellkép abban a jelenetben mutatja be Leart, amikor a barlangban egy nádágyon fekvé felébred, és elméje lassanként kitisztul.<sup>393</sup> Brizard arcképén a francia színházi portréfestészetre jellemző – a csoportos jelenetek ellenében a színész egyéni előadásmódjára fókuszáló – ábrázolásmód érvényesül. Labille-Guiard alkotásán az alak kompozíciós elrendezése és a képkivágat a színész arckifejezésére és tétova kezének gesztusára irányítja a figyelmet: s bár Brizard félig nyitott szája valamelyest még mindig visszhangozza a lebruni affektusok érvényét a francia tradícióban, annál mégis érzékenyebb, kevésbé egyértelmű mimikával ábrázolta a festő modelljét. E jellemzésen nem csodálkozhatunk: Ducis átiratában Lear jelleme sokkal kifinomultabb, nemesebb, s még örületében is „illendőbb” lett Shakespeare eredeti hősénél.<sup>394</sup>

Benjamin Wilson kompozíciójának Leart alakító Garrickje idővel szintén „levált” a többszereplős jelenetről, hiszen a metszetek, amelyek e mű után készültek, gyakran ragadták ki a királyi szerepben megjelenő színész egyedüli figuráját környezetéből. Garrick alakja kelendő portékává vált, s a darab és a színészi alakítás sikerét a tárgykultúra emlékei egyaránt fémjelzik: teásdobozon, szószos tál mélyén reprodukálták a viharjelenet Lear királyát.

<sup>389</sup> STAUD 178-179.

<sup>390</sup> LYONNET I. 249.

<sup>391</sup> LEMAZURIER I. 170-174.

<sup>392</sup> Labille-Guiard nemcsak a színészt, hanem a Shakespeare-adaptációk íróját, Ducist is megfestette, koszorús költőként. PASSEZ No. 47 Pl. XXXVI, pp. 127-131.

<sup>393</sup> PASSEZ No. 39. Pl. XXX, pp. 114-117.

<sup>394</sup> E. Preston Dargan: Shakespeare and Ducis. *Modern Philology*, Vol. X, No. 2, October 1912. 27.

#### Páros jelenetek

A tragikus szenvedélyek kifejezéséhez a képzőművészek gyakran választották a többszereplős jeleneteket, s ezek közül is kiemelkednek azon művek, amelyeken egy férfi és egy női szereplő dialógusába nyerhetünk bepillantást. Bár e képek más-más motivációk mentén születtek, sikerüket gyakran annak köszönhetjük, hogy az előadók arcjátékát, testtartását egymással kontrasztba állíthatta a festő. E metódusokat három páros jeleneten keresztül vizsgáljuk meg.

Az első páros jelenet nem annyira a szereplők ellentétes érzelmi attitűdje, mintsem színpadképi hűsége miatt említendő: a *Rómeó és Júlia* jelenete ugyanis egy igazi színházi „háborúhoz” kapcsolódik. Shakespeare e drámája sem eredeti formájában öröklődött át a következő évszázadokra; e viszontagságos szerelem témáját sokáig Thomas Otway *Caius Marius* című műve alapján játszották, majd Theophilus Cibber átíratában vitték színpadra immár a Shakespeare-i szereplőkkel. Garrick 1748-ban írta meg saját adaptációját, ahol a fent említett művek számos szerkezeti elemét tovább örökölte. A legnagyobb változtatásokat az utolsó felvonásban eszközölte: Garrick adaptációjában a felravatolozott Júlia még akkor felébred a mímelt halálból, mielőtt kedvese távozna az élők sorából. Rómeó öröme, amelyet Júlia feléledése felett érez, szinte pár pillanatra elfeledteti vele, hogy a mérge lassanként őt magát a halálba viszi. A korabeli nézőkre a szerelmesek érzelmes búcsújelenete hatott legerősebben.<sup>395</sup>

Garrick a maga változatát eredetileg Spranger Barry és Mrs. Cibber számára írta, akik az adaptáció elkészültekor a Drury Lane társulatának tagjai voltak. 1750-ben azonban mindkét címszereplő elhagyta a színházat, s a Covent Gardenhez szerződtek, ahol 1750. szeptember 28-án léptek fel a darabban. Garrick, aki nehezményezte legjobb színészeinek távozását a Drury Lane-ből, úgy döntött, ugyanezen az estén saját igazgatású teátrumában szintén színre viszi a drámát, s ezúttal maga lép színpadra Rómeó szerepében. Tizenkét egymást követő estén a Covent Garden és a Drury Lane *Rómeó és Júliáját* láthatta a londoni nagydídemű. Az egész város erről beszélt, s rövidesen különféle versikéket költöttek a *Rómeók háborújáról*.<sup>396</sup> Ez a különleges eseménysorozat természetesen a képzőművészek figyelmét is felkeltette, így az előadásokat a riválisok versengésére emlékeztető festmények, metszetek követték.

---

<sup>395</sup> George Winchester Stone, Jr.: *Romeo and Juliet: The Source of its Modern Stage Career. Shakespeare Quarterly*, Vol. 15, Spring 1964. 191-194.

<sup>396</sup> „Well what's tonight?”, says angry Ned, / As up from bed he rouses; / „Romeo again!” and shakes his head; / „Ah, Pox on both your houses!” BURNIM 1961 130.

Spranger Barry és David Garrick Rómeóját más-más vonatkozások miatt emelték ki a kortársak. Barry alkatilag alkalmasabb volt a szerelmes ifjú karakteréhez: magas, karcsú, szép termettel bírt; az első három felvonásban – különös tekintettel az erkély-jelenetre – őt találta a közönség jobbnak.<sup>397</sup> Garrick esetében a sírjelenet drámaiságát, Rómeó haldoklásának szívszorító drámai megjelenítését, erejét dicsérték.

Az előadások Júliáiról kevesebb szó esett: Spranger Barry partnere e tizenkét napos „háború” alatt Mrs. Cibber volt, őt méltóságteljes alakításáért magasztalták. Garrick ifjú Júliáját George Anne Bellamy alakította, aki fiatalabb kora miatt is, jóval szenvedélyesebb előadasmódjával érdemelte ki a kritikák dicséretét. Mrs. Cibber 1753-ig játszotta a szerepet, őt Miss Isabella Nossiter követte.<sup>398</sup>

Bár az ifjú Miss Nossitert a kritikák többsége elődjénél gyengébb Júliaként jegyzi, a Covent Garden *Rómeó és Júlia* előadását megörökítő ábrázoláson őt láthatjuk Barry partnereként az erkély-jelenetben. (71. kép) A Robert Pyle műve után William Elliott által készített metszetnek jóval erősebb színpadi vonatkozásait olvashatjuk le a képről, mint a legtöbb eddig látott színházi portré esetében. Az erkélyen álló Júlia fogadja Rómeó udvarlását – a kettejük közé beékelődő csillár azonban kimozdít a természetes illúzióból, amit a tájháttér kelt, ahol Barry áll. Az arcvonások részletező, hű közvetítésére nem sok gondot fordított az alkotó.

Ahogy Barry esetében, Garrick Rómeójának megörökítéséhez is a kritikák által legtöbbet magasztalt jelenetet választotta festője. (72. kép) Benjamin Wilson a sírjelenetben ábrázolta modelljeit: a kriptá széttört ajtaján át enged rálátást a belső térre, ahol a ravatalról felemelkedő Júlia és az energikus gesztussal karját felé nyújtó Rómeó kettőse kapott helyet. A festő, aki a rembrandti fényhatások jegyében készítette kompozícióit, ehelyütt is erős fény-árnyék kontrasztra alapozta művét. A kétszárnyú ajtó – amely Kalman A. Burnim szerint az eredeti színpadkép része lehetett – a kriptá kivilágított terére irányítja a figyelmet; a sötét háttérből csupán a telihold fénye dereng fel. Bár ez utóbbi festői invenciót sejtet, a fennmaradt leírásokból tudjuk, hogy létezett

<sup>397</sup> Egy hölgy így fogalmazta meg, amit a két Rómeó erkély-jelenete kapcsán tapasztalt: „Ha én lettem volna Garrick Rómeójának Júliája, amilyen szenvedélyes volt, azt vártam volna, hogy felszalad hozzám az erkélyre; de ha Barry Rómeójának Júliája lettem volna, amennyire gyengéd és elragadó volt, biztosan én szaladtam volna le hozzá.” James N. Loehlin szerint Hannah Pritchard-tól származnak e mondatok. *Romeo and Juliet* (Shakespeare in Production), ed. James N. Loehlin. Cambridge: University Press, 2002. 17.

<sup>398</sup> Harold Simpson – Mrs. Charles Brown: *A Century of Famous Actress 1750-1850*. London: Mills & Boon, é.n. 22.





71. Robert Pyle (William Elliott után):  
*Spranger Barry és Julia Nossiter mint*  
*Rómeó és Júlia*, 1759  
rézmetszet, 28,8 × 20,9 cm  
Washington, Folger Shakespeare Library



72. Benjamin Wilson: *David Garrick és George Ann Bellamy mint*  
*Rómeó és Júlia*, 1753 k.  
olaj, vászon, 63,5 × 76,3 cm  
London, Victoria & Albert Museum

a 18. században olyan eszköz, amely a színpadon a telihold látványát imitálta.<sup>399</sup>

A jelenet megvilágított részében a szereplők testtartása vonja magára a figyelmet: Júlia fekvő helyzetéből egyik karjára támaszkodva emelkedik fel, kezét szerelmese felé nyújtja. Garrick Rómeó-figurája a Hamlet-jelenetéhez hasonlóan, kissé hátradöntött felsőtesttel, egyik karját maga elé nyújtva áll, s fordul Júlia felé. A jelenet legdrámaibb momentuma talán éppen a két felemelt kéz közötti, áthidalhatatlannak tűnő távolság, amely az örök elérhetetlenséget érzékelteti a szomorú sorsú szerelmesek történetében.

Más erőviszonyok jellemzik Thomas Otway *Venice Preserv'd or a Plot Discover'd* című darabjának jelenetét, amelyben a kezek játéka mellett a tör játszik kulcsfontosságú szerepet: *Jaffier* (David Garrick) és *Belvidera* (Mrs. Cibber) kettősében a férfi saját feleségét készül leszúrni.

A történet színhelye Velence, a Jaffier cselekedeteit meghatározó konfliktus a haza, becsület és szerelem érzésének összeférhetetlenségéből ered. Jaffier mellett két fontos férfi főszereplő van a darabban, akik meghatározzák a történet menetét: az egyikük *Priuli szenátor*, Belvidera apja, aki Velencét zsarnoki hatalommal uralja, s Jaffierral való kapcsolata is konfliktussal terhelt; mivel a szenátor ellenezte leánya házasságát, megvonta támogatását a szerelmesektől. Amikor Priuli szenátor hatalmának megtörésére egy csoport lázadó vállalkozik, a problémákkal terhes alaphelyzet tovább bonyolódik. A történet e szálát *Pierre*, Jaffier barátja vezeti be, aki beavatja Jaffiert az apósa elleni összeesküvés tervébe. Jaffier ígéretet tesz: ha elárulná a lázadókat, hitszegéséért felesége életével fog fizetni. Belvidera azonban aggódik apja életéért, s végül könnyei és szerelmes szavai elgyengítik ifjú férjét: Jaffier árulóvá lesz, s bár a szenátus kegyelmet ígért az árulóknak, végül kivégzik őket. Az adott szó megszegése súlyos árnyként nehezedik a főhős lelkére; Otway drámájában Shakespeare-i minőségben bontakozik ki ez a belső konfliktus, ami a Zoffany festményén megörökített jelenethez vezet. (73-74. kép)

E dialógusban Jaffier érzései pillanatról pillanatra, sorról sorra változnak. Hol a barátja feláldozása miatti harag és bosszú munkál benne, s Belviderát eltaszítja magától; a következő pillanatban felesége szépsége ragadja magával és a becsülete elvesztése felett érzett indulatait az iránta érzett szerelem homályosítja el. Samuel Derrick a *Dramatic Censor*-ban elemezte Garrick alakítását, s a szenvedélyeket, „amelyek felváltva kirajzolódnak arcára”:

<sup>399</sup> Rees *Cyclopaedia* című műve így írja le: „Ez egy kúp alakú ónkeret, amelynek keskenyebb végén egy homorú tükör van... A szélesebb vége tafttal vagy más színes áttetsző anyaggal fedett, hogy a szükséges tompítást megadja; és egy lámpát függesztettek fel az ónernyőn belül, amit számos helyen átlukasztottak, hogy a levegő átjárja. E szerkezet, bármilyen egyszerű legyen is, lenyűgözően hasonló a teliholdhoz, ha rögzítik három kötéllel, és a színpad hátsó részét sötétben tartják.” Idézi BURNIM 1961 138.

„[...] az örült zavarodottság, amely tekintetében látszik, a kínok, amelyek mellét feszítik, amikor maga előtt látja barátja szenvedéseit, Belvidera leszúrásának szándéka, amely a szerelem gondolatának felvillanásával meghiúsul, s amely egy pillanatra láthatóan fellángol arcán, de később elhalványul a düh visszatérével.”<sup>400</sup>

A két szereplő játéka itt a testtartások kontrasztján alapul; Jaffier mozdulata erőteljes, ahogy a jobbában szorított törrel lesújtani készül, míg felesége térdre hullva, jobb karját férje vállához emelve igyekszik csillapítani indulatát. Kettejük érzelmi összetartozását egybefűződő bal kezük érzékelteti, s töri meg egyben azt az átlót, amely a kompozíciót mozgalmassá teszi. Ezt az átlót, amely a felemelt törtől Belvidera aláomló ruhájáig vezet, további vonalak erősítik fel: a lámpa íve, a padlóra vetülő árnyék, a vízbe lógó kötél. Zoffany kompozíciója jól kiszámított, kiegyensúlyozott, mégis megőriz valamit a színpadi interakció drámai indulataiból. A környezet ábrázolása Zoffany festői invencióján alapul, a teátrális hatást a Canal Grande telihold fényénél megcsillanó víztükre, a velencei templomkupola sziluettjének sötétbe burkolózó háttere és az előtér drámai megvilágításának kontrasztja fokozza.<sup>401</sup>

Más kontextusban jelenik meg a tör Shakespeare *Macbeth*jének szintén Zoffany által megfestett páros jelenetén, amelyen a címszereplő és az események mozgatórugójában nemkülönben jelentős szerepet betöltő Lady Macbeth kettősét láthatjuk viszont. (75-76. kép)

A restauráció után először 1744. január 7-én Garrick rendezésében tért vissza a színpadra Shakespeare drámája, s hamar a harmadik legnépszerűbb tragédia lett a Drury Lane színpadán, 1744 és 1776 között 96 alkalommal mutatták be Garrick átiratában.<sup>402</sup> A darabot sokáig William Davenant adaptációja szerint vitték színre, mely az eredetinek szerkezeti vezérfonalát követte csupán.<sup>403</sup> Garrick saját változatához nem teljes egészében nyúlt vissza Shakespeare szövegéhez: ahol a szerző sorait homályosnak tartotta, magyarázó passzusokat iktatott be, bizonyos részeket megőrzött Davenant átiratából, s hosszú haldokló beszédet komponált Macbethnek. A változtatások ellenére az egyik legpontosabb színpadi adaptációja volt Shakespeare darabjának első bemutatója óta.

---

<sup>400</sup> Idézi WILSON 385.

<sup>401</sup> A festménynek több változata született, melyek közül a budapesti verzió különbözik némiképp a többitől. A Szépművészeti Múzeum gyűjteményében őrzött variánsban íves formát mutat az utcai lámpa talapzata, és méretében is eltér – talán későbbi csonkítás eredményeként – az angol gyűjtemények nagyobb méretű változataitól.

<sup>402</sup> BURNIM 1961 103.

<sup>403</sup> Amikor Garrick eldöntötte, hogy az eredeti szöveghez nyúl vissza, konzultált Warburtonnal és Johnsonnal. Johnson 1745-ös írásának (*Miscellaneous Observations on the Tragedy of Macbeth*) tételei és a Garrick által 1773-ban publikált előadás-szöveg közti hasonlóságok bizonyítják kettejük együttműködését a darab újraértelmezésében. BURNIM 1961 104.







73. Johann Zoffany: *David Garrick és Susannah Cibber mint Jaffier és Belvidera*, 1762 k.  
olaj, vászon, 71 × 91 cm  
Budapest, Szépművészeti Múzeum



74. Johann Zoffany: *David Garrick és Susannah Cibber mint Jaffier és Belvidera*, 1762 k.  
olaj, vászon, 101,5 × 127 cm  
Bath, Holburne Museum





75. Johann Zoffany: *David Garrick mint Macbeth és Mrs. Pritchard mint Lady Macbeth*, 1768  
olaj, vászon, 102 × 127,5 cm  
London, Garrick Club



76. Valentine Green (Johann Zoffany után): *David Garrick mint Macbeth és Mrs. Pritchard mint Lady Macbeth*, 1768  
mezzotinto, 48,1 × 59,2 cm  
London, Victoria & Albert Museum



A drámai cselekmény fordulópontját a törjelenet, a Duncan meggyilkolása után önnön tettétől megrémült Macbeth és a higgadt önuralommal viselkedő Lady dialógusa adja. Macbeth saját tettét próbálja felfogni, ami rémálmokkal teli látomásban sejlik fel szeme előtt. A lélek vívódásának kulcsjelenete ez, amit Shakespeare olyan elemi erővel tudott ábrázolni, s aminek Garrick a korabeli források szerint kiváló tolmácsolója volt a színpadi változatban. Ezt a kiemelt fontosságú jelenetet örökítette meg Johann Zoffany.

Garrick nem bízta a véletlenre darabjának sikerét: debütálását követően és kritikáit megelőzve saját maga írt róla névtelenül egy pamfletet, *An Essay on Acting: in which will be consider'd the mimical behaviour of a certain faulty actor, and the laudableness of such unmannerly, as well as inhumane proceedings. To which will be added, A short criticism on his acting Macbeth* (London, 1744) címmel. Az írásban kritizálta saját szemmozgását és gesztusait, túl fegyelmezettnek és statikusnak ítélve azt; a törjelenetnél jóval nyugtalanabb, az örület jeleit érzékletesebben közvetítő játékmódot javasolt (önmagának):

„Ebben a képzeletbeli szörnyűségben nem szegezheti szemét egy fantázia teremtette tárgyra, mintha az valóban ott lenne, de szeme nyugtalan mozgást tükrözhet, mintha még nem ébredt volna fel egy felkavaró álomból; kezei és ujjai ne mozdulatlanok, hanem nyugtalanok legyenek, igyekezzenek eloszlatni a felhőt, mely beárnyékolja szemének fényét és elhomályosítja értelmét...”<sup>404</sup>

Garrick e szövegében megkísérel megfogalmazni a „tökéletes királygyilkos képét”; mintha test és lélek különválna, mozgó szoborként kell viselkednie: nyelve elnémul, szemei beszélnek, füle nem felesége hangjaira, hanem a képzelete teremtette zajokra figyel.<sup>405</sup> Annak bizonyítékául, hogy saját javaslatait milyen mértékben fogadta meg, életrajzírója, Thomas Davies szavait hozhatjuk fel:

„Garrick és Mrs. Pritchard alakításait a darab e hátborzongató jelenetében, úgy hiszem, nem lehet másnak ítélni, mint egyenrangúnak. Nem veszem külön e két előadót, hiszen mindkettejük érdemei páratlanok. A férfi lelki zavarodottsága és gyötrő rémülete csodás ellentétpárt alkot az asszony apátiájával, nyugodtságával, magabiztosságával. A jelenet elejét... rémítő suttogással adják elő. Tekintetük és mozgásuk tölti be a szavak helyét. Hallani, amit mondanak, de beszédesebb a felkavarodott lelkiállapotuk, mely mozgásukban és viselkedésükben tükröződik... A sötét színezet, amellyel a színészek átítatják e kurta megszólalásokat, teszi a jelenetet hátborzongatóvá és félelmetessé a hallgató számára. Bámulatos kifejezését annak az őszinte rémületnek, amelyet Garrick érez, amikor véres kezeit mutatja, felfogni és leírni csak azok tudják, akik látták őt.”<sup>406</sup>

<sup>404</sup> Idézi BURNIM 1961 105-106.

<sup>405</sup> Idézi Todd Andrew Borlik: „Painting of a sorrow”: Visual Culture and the Performance of Stasis in David Garrick's Hamlet. *Shakespeare Bulletin*, Vol. 25, No. 1, Spring 2007. 11.

<sup>406</sup> BURNIM 1961 113-114.





A leírás megerősíti a szavak helyébe lépő pantomimszerű mozgás és az arckifejezés felfokozott használatát, amelyről Garrick játékstílusának jellemzésekor már esett szó. A színészek gesztusa a két főszereplő karakterének és az adott drámai pillanat lelki összetevőinek hű lenyomatát adja: Garrick tekintete a távolba réved, arcán a rémület kifejezése ül, míg Lady Macbeth határozott cselekvőképességét Mrs. Pritchard szigorú vonásai közvetítik.

A kompozíciónak két változata ismert: a palota gótikus részletei mindkét verzióan nagyon hasonló megfogalmazásban tűnnek elő a háttérből, de a képek a cselekmény más-más pillanatait rögzítik. A két alkotáson az előtér figuráinak testtartásában jelentős különbségeket figyelhetünk meg: Robin Simon értelmezése szerint a Baroda Museum gyűjteményében lévő változaton, amelyet Valentine Green metszetéről ismerünk, a jobb kezével az ajtó felé mutató Lady Macbeth utasítja Macbethet, hogy térjen vissza a gyilkosság helyszínére, hogy az alvó örökre terelje a gyanút. A Garrick Club változatán Lady Macbeth az ellenkező irányba mutat, míg jobbájában a töröket tartja; mivel Macbeth ellenállásába ütközik, magához ragadja a töröket, hogy tehetetlen férje helyett maga tegye meg a szükséges lépéseket.<sup>407</sup>

Mivel a két pillanat gyorsan követi egymást, nehéz éles különbséget felfedezni a szereplők viselkedésmódjában, ezt éppen az nyomatékosítja, ami mindkét ábrázolás sajátja: az ellentétes irányultságú mozgás a szereplők gesztusában. A kompozíciók legfőbb szerkezeti elemét az adja, amint a határozott, cselekvő Lady Macbeth mutatóra emelt karja a véres kezeit maga elé tartó Macbeth tétova mozdulatát ellenpontozza. A Lady tartása jóval lendületesebb, kéztartása utasító, igyekszik férje fagyott kifejezését feloldani és cselekvésre bírni.<sup>408</sup>

A gótikus palotabelsőt illusztráló háttér apróbb eltéréseket mutat a két változaton; Kalman A. Burnim állítása szerint, aki a szövegkönyv alapján rekonstruálta a színpad elrendezését, a festmény feltehetően hűen közvetíti az előadás háttéréül szolgáló, eredeti díszletet.<sup>409</sup> Robin Simon – Henry Fuseli korábbi, e tárgyban született képével összevetve – a színpadképet azonban inkább Zoffany invenciózus újraalkotásának, mintsem pontos dokumentációnak tartja.<sup>410</sup>

---

<sup>407</sup> Robin Simon szócikke. *Johan Zoffany. Society Observed*. ed. Martin Postle. [exh. cat.] Yale Center for British Art, New Haven – Royal Academy of Arts, London. New Haven & London: Yale University Press, 2011. cat. 28. p. 198.

<sup>408</sup> POWELL 685.

<sup>409</sup> BURNIM 1984 201.

<sup>410</sup> Simon azzal érvel, hogy Garrick színpadi verziójában Duncan szobája balra, vagyis a kép nézőjének jobbra helyezkedik el, míg a dupla ajtó a kastély további részeibe jobbra, vagyis a nézőnek balra vezet. RS. szócikke. ZOFFANY 2011 cat. 28. p. 198. Véleményem szerint Simon érvelése nem meggyőző, mivel Fuseli képének dokumentatív értéke – elég, ha a szereplők megjelenítésére fókuszálunk – erősen megkérdőjelezhető.



A két előadóművész mintegy húsz éven át együtt lépett fel e szerepekben, s Hannah Pritchard búcsúelőadása, jutalomjátéka is a Macbeth-hez kötődik;<sup>411</sup> a kép megrendelésének okát is ebben látják.<sup>412</sup> De Macbeth szerepe Garrick pályájának többszörösen meghatározó alakításává vált karrierje során. Ahogy a fentiekben utaltam rá, a színész már 1744-es esszéjében a Macbeth kapcsán illusztrálta a tragikus színjátszás jellegzetességeit, de párizsi utazása során ugyanezzel a törjelenettel kápráztatta el francia közönségét – immár egyedül, egyfajta „tragikus pantomimet” mutatott be, amint Macbeth a török útját követi a levegőben. Ahogy Charles Collé francia nézőpontból fontosnak tartotta kiemelni: „grimasz nélkül”, mégis erőteljes érzelemábrázolással jellemezte karakterét.<sup>413</sup>

### Téli rege

Míg a francia színházi portréfestők a műfaj kibontakozása során jobbra a színésznők ábrázolására helyezték a hangsúlyt, Angliában a David Garrickról készült portrék száma jóval meghaladta a bármely más (férfi vagy női) kollégájáról készült alkotások mennyiségét. Bár hozzá kell tennünk, hogy az angol színpad többszereplős dialógusai sokkal gyakrabban kerültek megörökítésre, s ez esetben nem kizárólag David Garrick személyére fókuszáltak a festők, mégis, mintha mindenki más, csak másodsorban került volna ezekre a képekre. Ez nem is túlságosan meglepő, amennyiben e színházi portrék megrendelője maga Garrick volt.

A fentiekben ugyan az idézett forrásokból kaphattunk példát arra, hogy a színésznőket ugyanúgy dicsérték alakításaikért, alakjukat önállóan mégis ritkábban ábrázolták, legalábbis a századvég legnagyobb tragikája, Sarah Siddons színrelépéséig. Akadt azonban a színháztörténetben néhány olyan különleges drámai pillanat, amely a színésznők számára szinte kínálta magát, hogy színpadi metamorfózisukat a képzőművészet segítségével az utókorra hagyományozzák: ilyen volt *Hermione* átváltozás-jelenete Shakespeare *Téli regéjében*.<sup>414</sup>

<sup>411</sup> ASHTON kat. 253. p. 142.

<sup>412</sup> Robin Simon szócikke. ZOFFANY 2011 cat. 28. p. 198.

<sup>413</sup> Charles Collét idézi HEDGCOCK 109-110. A Macbeth törjelenetét adta elő Pármában is. HEDGCOCK 179.

<sup>414</sup> Shakespeare darabját 1756-tól Garrick átíratában *Florizel és Perdita* címen is játszották a Drury Lane-ben, amely duettjeivel, dalbetéteivel inkább egy operához hasonlított. John Pitcher előszava. in: *The Winter's Tale*, ed. by John Pitcher. (Arden Shakespeare) London: A&C Black Publishers, 2010. 108.

A darab végkifejleténél a halottnak hitt Hermione kőszoborból való megelevenedésének „termékeny pillanata” kétségtelenül alkalmasnak bizonyult a színésznők számára, hogy tehetségüket megcsillantsák, amikor a mozdulatlanságból lassanként felélesztették dermedt tagjaikat. Azok a színésznők, akik pályafutásuk során Hermionét alakították és színházi portré is készült róluk e szerepben, kivétel nélkül ebben a jelenetben mutatkoznak.<sup>415</sup> A jelenet megörökítése festői bravúrt is igényelt: bár a színésznők szoborra merevedett pózát valamivel könnyebb lehetett megragadni, mint a dinamikus mozgásban levő színész képét, az ábrázolás nehézségét éppen az átváltozás érzékeltetése adta.

A Pygmalion-történet, ami a szoborból emberré alakulás metamorfózisának első irodalmi megfogalmazása volt, kiemelt népszerűségnek örvendett a 18. században, számos változatban dolgozták fel e témát.<sup>416</sup> Az ovidiusi történet által (is) inspirált Téli regében azonban Hermione transzformációja és ezzel együtt a színésznő feladata a simulacrum és az imitáció kérdésében összetettebb, mint Galatea esetében. Itt nem pusztán egy valódi szobor átlényegüléséről, hanem „egy karaktert imitáló szobrot imitáló karakter” egymásba folytatásáról beszélhetünk.<sup>417</sup>

Az 1760-as Society of Artists kiállításán Robert Edge Pine festményén tekinthetünk meg a Lady Macbethként már megidézett Hannah Pritchard-t *Hermione* megelevenedésének pillanatában, s több metszetvariáns készült a festő alkotása után. (77. kép) A kompozíción a színésznő szoborszerű pózát a leplet emelő kar mozgása töri meg; de ennél beszédesebb a szeméből legördülő könnycsepp, ami érzékletesebben utal az élet jelenlétére. A gyöngysoron függő kereszt hangsúlyos párhuzamot von a kereszténység szent alakjainak ábrázolásaival, miközben meglátásom szerint a kompozíció egésze a francia művészetben elterjedt, Vesta papnők öltözkébe bújtatott allegorikus portrék ábrázolásmódját is előhívhatja az emlékezetből. A hasonlóság érzetét egyfelől a fejet borító lepel ábrázolása adja, amely a Vesta-szüzek szokásos ruházatát, általánosabban pedig az ókori szertartásrendhez tartozó áldozati viseletet idézi, de a nőalak mellett ábrázolt köedény, és a fedelén fellobbanó lángok látványa szintúgy a római kultúra tüzet őrző papnőivel vonható vizuális párhuzamot erősíti fel.

<sup>415</sup> WIND 47.

<sup>416</sup> Andreas Blühm: *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang, 1988. 75. Izgalmasan ötvözi a Pygmalion-témát és a színészportrét Anton Graff festménye, amelyen a berlini színházi világ egyik legkiemelkedőbb színészét, August Wilhelm Ifflandot örökítette meg Pygmalionként. (1800, olaj, vászon, 240 × 160 cm, Berlin, Schloss Charlottenburg). Ekhart Berckenhagen: *Anton Graff. Leben und Werk*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1967. p. 216. cat. 750.

<sup>417</sup> Victor I. Stoichita: *The Pygmalion effect from Ovid to Hitchcock*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2008. 105.





A Vesta-szüzek ábrázolásának témáját Jean Raoux vezette be az újkori művészetbe, Jean-Marc Nattier oeuvre-jében találunk hasonló formulákat, melyek bizonyos mértékben rokonságba hozhatók Pine képével: ezek a nőalakok a fejüket borító leplet könnyedén kitartó gesztussal, egész alakban pózolnak.<sup>418</sup> Azt tudjuk, hogy Raoux és Nattier is tett egy rövid látogatást Angliában 1720-ban, de jobbára francia modellek portréit készítették el, s hatásuk kevésbé hagyott nyomot az angol portréfestészet történetében;<sup>419</sup> Robert Edge Pine jóval későbbi művén tehát a kompozíciós formula közvetlen francia inspirációja nem bizonyítható. Mrs. Pritchard póza a francia modellek tartásánál merevebb és mértéktartóbb, amivel ebben az összevetésben épp az alak szoborszerűsége válik hangsúlyosabbá. A vizuális párhuzam egyúttal tartalmi analógiát rejt: Hermione erényessége, tisztessége, morális felsőbbrendűsége mind a szentábrázolásokkal, mind a Vesta-papnők karakterével összekapcsolja alakját.<sup>420</sup>

A Shakespeare-i alapgondolatot és a jelenet színpadi változatának lehetőségeit – a képzőművészeti alkotásokat segítségül hívva – Victor Stoichita kísérelte meg felvázolni; véleménye szerint a Shakespeare-i szöveg Hermione figuráját úgy képzelhetjük el, mint egy sírkápolna emlékszobrát, amit egy fülkében, szoborgalériában, esetleg halotti kápolnában helyeztek el.<sup>421</sup> A Pine kompozíciója után készült metszetek némelyikén nagyobb rálátást engedett a nyomtatás készítője a színésznőt övező térre: Stoichita elgondolásához híven egy pillérekre lefutó árkádív érzékelteti a fülkét, amelyben áll, a belső térben a függöny dúsan leomló drapériája a tragika öltözkékének redőivel összhangban hullik alá és fogja keretbe alakját.

Míg Mrs. Pritchard portréján az antik Vesta-papnő karakter a keresztény szentek ábrázolási hagyományával ötvöződött, Johann Zoffany 1780 körül festett kompozíciója profánabb hangulatot közvetít. (78. kép) Ezt tükrözi a tartás, a fényes selymű öltözkék, a divatos hajviselet: a festő modellje Elizabeth Farren volt, aki húsz évvel később alakí-

<sup>418</sup> A témáról bővebben ír Anne Charlotte Steland: Vestalinnen. Ein Zeittypisches Thema des Malers Jean Raoux um 1730, angeregt durch ein Werk wissenschaftlicher Literatur und ein Opéra-ballet. *Artibus et Historiae*, No. 29 (XV) 1994. pp. 135-152. A szerző utal a téma festészetbe emelésének lehetséges színpadi inspirációira is.

<sup>419</sup> WATERHOUSE 1994 125. Más szerzők szerint Raoux hatása az angol festészetre főként a 'fancy picture' képtípusára volt jelentős, amelyet azonban főként Philipp Mercier közvetített Angliába. Yuriko Jackall: Jean Raoux, 1677–1734 (exh. review). *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 44, No. 1, Fall 2010. 111.

<sup>420</sup> Zárójelben megjegyezhetjük, hogy a francia allegorikus portrék esetében a Vesta-papnők erényessége, tisztasága gyakran korántsem került közös nevezőre a modellek erkölcsi magatartásával, Mme Pompadour királyi szeretői státuszával például. Bővebben ír Kathleen Nicholson: *The ideology of feminine 'virtue': the vestal virgin in French eighteenth-century allegorical portraiture*. in: *Portraiture. Facing the Subject*. Edited and introduced by Joanna Woodall. Manchester: University Press, 1997. pp. 52-72.

<sup>421</sup> STOICHITA 101-102.

totta Hermione szerepét. Zoffany művére minden bizonnyal hatott Pine kompozíciója, a testtartáshoz azonban a Reynolds által is sokat használt múzsa-pózt választotta. (79. kép) A test síkjában maradó végtagok erőteljesebben emlékeztetnek a domborműszobrászat, mintsem a körplasztika eszköztárára, a keresztbe tett lábak és a szenvtelen arc nyomatékosítják a szoborszerű statikusságot, míg a meglevenedés első fázisát talán az ellentétes irányultságú karmozdulatok hivatottak érzékeltetni.<sup>422</sup> A festő lobogó drapéria-keretbe foglalta modelljét, de a háttérrel megnyitotta, így a felhős égre láthatunk.

Zoffany festményén a színésznő egy reliefszerű díszített kőépítményre támaszkodik, amely vélhetőleg Hermione szarkofágjára utal,<sup>423</sup> mivel a szobor talapzataként – dramaturgiai szempontból is – nehezen értelmezhető.<sup>424</sup> A domborműves jelenetek témájának meghatározására dráma- és színháztörténeti oldalról tettek kísérletet: eszerint az ábrázolások Euripidész *Alkésztisz* című drámájára utalhatnak, ami Shakespeare *Téli regéjének* egyik forrása volt. Euripidész drámájában Admétoszhoz közelít a halál, de felesége, Alkésztisz áldozza fel magát helyette. Héraklész, aki épp Admétosznál vendégeskedik, megküzd a halállal, hogy feltámassza Alkésztiszt, akit végül lefátyolozott arccal vezet férje elé. Stephen Orgel interpretációja szerint az alsó dombormű ez utóbbit mutatja be, míg felette a páros jelenet az újra egymásra talált házasságot illusztrálja.<sup>425</sup>

A Covent Garden színpadán Elizabeth Hartley alakította *Hermione* szerepét, metamorfózisát pedig Angelica Kaufmann ecsetje hagyományozta ránk. (80. kép) A festmény datálása bizonytalan: elképzelhető, hogy az 1774-es debütáló fellépés időpontjához köthetjük a mű születését. A színésznő öt évvel később Garrick halálakor ismételte meg Hermione szavait a Drury Lane színpadán, mielőtt 1780-ban, mindössze 30 évesen visszavonult volna.<sup>426</sup> A színésznőt nem annyira előadói kvalitásai miatt dícsérték, több forrásban kritizálták hangját, játékát; nézőit lenyűgöző szépsége ragadta

<sup>422</sup> Zoffany életművében már 1770 körül találunk hasonló kompozíciót, amelyen Ann Brownt örökítette meg, feltehetően *Miranda* szerepében Shakespeare *A vihar* című darabjából. Bár a darab azonosítása kétséges, Miranda szerepéhez a környezet, Prospero barlangja, alkalmasnak mutatkozik. A színésznő egy szív körvonalait karcolja a barlang falára kissé kitekeredett tartásban, hogy ezáltal az alak végtagjait egy síkban tartva, annak dombormű-jellegét erősítse fel.

<sup>423</sup> Ursula Hoff: *European Paintings before 1800 in the National Gallery of Victoria*. Melbourne: National Gallery of Victoria, 1995. 329.

<sup>424</sup> STOICHITA 107.

<sup>425</sup> Ez a felvetés elsősorban annak bizonyítására merült fel a színháztörténetben, hogy Shakespeare forrását meghatározzák. Orgel téziseit idézi Sarah Dewar-Watson: *The Alcestis and the Statue Scene in The Winter's Tale*. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 60, No. 1, Spring 2009. 74.

<sup>426</sup> HIGHFILL-BURNIM-LANGHANS vol. 7. 161.







77. François Aliamet (R. E. Pine után):  
*Mrs. Pritchard mint Hermione*, 1765  
rézmetszet, 45,2 × 33 cm  
London, British Museum



80. Angelica Kaufmann: *Elizabeth Hartley mint Hermione*, 1774/79  
olaj, vászon, 204,2 × 130,8 cm  
London, Garrick Club



79. Johann Zoffany: *Ann Brown mint Miranda (?)*, 1770 k.  
olaj, vászon, 218 × 158,5 cm  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



78. Johann Zoffany: *Elizabeth Farren mint Hermione*, 1780 k.  
olaj, vászon, 245 × 167 cm  
Melbourne, National Gallery of Victoria





meg, aranyló vörös hajkoronája, bájos alakja, gyönyörű vonásai miatt; még Reynolds ecsetje sem tudta kivonni magát e szépség alól.<sup>427</sup>

Angelica Kaufmann festményén egyszerű, arany szegéllyel díszített fehér hosszú ruhában örökítette meg a szoborból való megelevenedés pillanatában modelljét. A szoborszerűséget nyomatékosítja a klasszicizáló öltözk, amit csupán az aranyszínű öv, a színésznő hajának vöröse, az abban felcsillanó tiara és a háttér vörös drapériája old fel kissé. A testtartás Elizabeth Farren gesztusához hasonló, a szarkofágra támasztott kar, a keresztezett lábak, s egyéb kompozíciós elemek, miként a háttér drapériája, a nőalak testét övező áttetsző lepel használata is erős rokonságot mutat Zoffany képével. Angelica Kaufmann Hermionéja azonban sokkal klasszikusabb hangvételű: az egyszerű ruha optikailag nyújtja a nőalak testét, karcsúbbá, elegánsabbá teszi azt. Erőteljesebb kompozíciós elemet képez a festőnő képén látható szarkofág, amelyen egy puttó lefelé fordított fáklájával, mint tradicionális halál-szimbólummal, egyértelmű olvasatot kölcsönöz a képnek. A fény-árnyék kontrasztok, ahogy a talapzat névfelirata, felerősítik a szobor-jelleget, ami jelen esetben hangsúlyosabb, mint bármilyen jelzés, ami az átváltozásra utalna.

Az angol tragikus színházi jelenetek e fejezetben elemzett csoportja főként arra irányítja rá figyelmünket, hogy a francia példákkal ellentétben a színpadkép jellegét határozottabban megőrző komponálásmódot használtak a szigetországban. Ennek fő inspirációja talán az első, elsőprő sikert arató színházi jelenet, Hogarth *Koldusopera*-ábrázolása lehetett, amelyen a színpadi interakciót még kiegészítette a függöny és a színpadon ülő nézők figyelő tekintete. De Hogarth tette meg az első komolyabb lépést annak irányában is, hogy színházi portréját a históriafestészet rangjára emelje.

Az angol színházi jeleneteken a teátrális hatást a fekvő formátumú kompozíciók használata erősíti, s hogy a képek színpadszerű elő- vagy középterében a szereplőket teljes alakban, eleven gesztikulációban láthatjuk viszont. Színpadiasságuk főként abban érhető tetten, ahogy testükkel még azokban az esetekben is a „közönség” felé fordulnak, amikor az mesterkéltté és természetellenessé teszi tartásukat. A teljes alak ábrázolása Garrick esetében kulcsfontosságú lehetett játékának jellemzéséhez, hiszen pantomimszerű mozgásáról, kitartott pózairól sok korabeli forrás megemlékezik; a karok, kezek beszédes gesztusa mellé a lábak mozgást érzékeltető, könnyed tartása társul portréin.

---

<sup>427</sup> W. Clarke Russell: *Representative Actors*. London-New York: Frederick Warne & Co., 1888. 221-223.



Angliában a szenvedélyek megjelenítése, ahogy a színpadon, úgy differenciáltabb formát öltött a színházi portréfestészetben is: az angol tragédiák az érzelemkifejezés terén – az örület, a rémület, a vívódás, az elszántság, a meglepődés affektusaival – sokkal több lehetőséget nyújtottak az előadóknak. Ily módon a francia művek tipizáltabb formuláival ellentétben az angol színészek arcáról leolvasható érzelmi skála jóval szélesebb, a tragikus szenvedélyeket közvetítő mimika árnyaltabban és változatosabban jelenik meg e portrékon.

A festészet mellett a sokszorosító grafika és a tárgykultúra is sokat köszönhetett a színházi portré műfajának. A metszetek a század során egyre olcsóbbak lettek,<sup>428</sup> s a legkülönbébb felületeket borították be eleven gesztusokkal ábrázolt kedvenc sztárjaik képével. A század végére az ábrázolási formulák aztán tovább bővültek: a portré műfajának felemelésére – Reynolds téziseit visszhangozva – gyakran emeltek be klaszszikusabb motívumokat a színházi portrékra, s számos kompozíción a színpadképet érzékeltető közeget leredukálva távolodtak el lassanként a kiindulóponttól.

---

<sup>428</sup> ASHTON XXIII.







## Az itáliai és a francia komédia, az életkép és a fêtes galantes

Ahogy az elméleti fejezetben a különböző művészeti ágak rokon vonásainak vizsgálata során Noverre-t idézve felvázoltuk, a komédia műfajának a tragédiánál jóval kötetlenebb volt a megjelenítése, tartalmi mondanivalóját és előadásmódját egyaránt fesztelebb hangvétel jellemezte – miként azt a históriafestészet emelkedett stílusával szemben „a pásztorjátékból ... és a durva paraszti életből” merítő François Boucher vagy David Teniers képei is érzékletesen illusztrálják. Míg a tragédia nyelve kódolt és stilizált jelleget öltött, a komikusok sokkal elevenebb gesztusokat engedhettek meg maguknak a színpadon.<sup>429</sup> A komédia szereplői nem igényelték a pátosszal telített ábrázolásmódot, ezzel együtt – tetőpont, illetve felfokozottan tragikus pillanat hiányában – a megfestendő jelenet kiválasztása is nehezebb feladatnak bizonyult a képzőművészek számára: hogy a felismerhetőséget segítsék, gyakran általánosított pillanatokot emeltek ki az előadásból.<sup>430</sup>

Mivel a komédia nem az erős szenvedélyábrázolásra specializálódott, kritikussai a színpadi karakterek szokatlan, túlzó, általánostól eltérő megjelenítésére és e jellemek sokszínűségére, végtelen változatosságára helyezték a hangsúlyt.<sup>431</sup> Ez a felszabadultabb előadási stílus azonban még a komédia műfaján belül is differenciáltabb formát öltött. Jelentős különbségeket figyelhetünk meg a más-más színházi hagyományból táplálkozó komikus színjátszás ismérvei között: az itáliai vígjátékok hangvétele például oldottabb volt, mint francia megfelelőiké. Párizsban, ahol mindkét stílus jelen volt, a néző szabadon eldönthette, éppen melyikből kíván részesülni. Ahogy Meslé írja:

„Az emberi lélek egyik legnagyobb ellentmondását kétségkívül a különböző hangulatok jelentik, melyekkel Párizs két színházában szembesülünk. Az olaszban más ízléssel, más szemekkel, és még más lélekkel is vagyunk, mint a franciában. Azt lehetne mondani, mintha egy-egy talizmán lenne mindkét színház ajtajánál, amely, mihelyt rálépünk, átváltoztat bennünket.”<sup>432</sup>

<sup>429</sup> HECKER 106.

<sup>430</sup> ASHTON XXIV.

<sup>431</sup> WEST 1991 127.

<sup>432</sup> Meslé Goldonihoz írott nyilvános leveléből – amely egy Goldoni-komédia tartalmát összefoglaló füzetben jelent meg – idézi Ferdinando Taviani: Élő ellentét. Szeminárium a commedia dell'art színésznőiről és színészeiről. in: *Színházzsziográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szerk.: Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999. 173.

Az itáliai *commedia dell'arté*t meghatározó karaktereket a hagyományos öltözetek és maszkok megjelenítésével jellemezték: az eredetileg alsóbb rétegek szórakoztatására irányuló műfaj – az Európa-szerte fellépő itáliai vándortársulatok művészetének hatására – egyre előkelőbb közönséget kezdett vonzani. Kissé ellentmondásos a tény, hogy bár itáliai komédiáról beszélünk, a *commedia dell'arte*-ábrázolások egyik jellegzetes csoportja mégis francia területen született meg.<sup>433</sup> A legtöbb lehetőséget ugyanis ehelyütt kapták az itáliai komikusok, mivel XIV. Lajos már a 17. században állandó fellépőhelyet biztosított számukra a francia székhelyen. Bár a párizsi *Comédie Italienne*-től 1697-ben éppen az uralkodó vontta meg a bizalmat, csaknem 20 év múltán a társulat újjáalakulhatott.<sup>434</sup> Így a *commedia dell'arte* témáját leképező alkotásoknak egyik legfeldolgozottabb, és a kompánia intézményesüléséből adódóan, legjobban dokumentált materiáját nyújtják a francia művek.<sup>435</sup> Természetesen ez nem jelenti azt, hogy másutt nem vált divatossá az itáliai színjátszás vizuális tolmácsolása, de Párizsban mutatta meg legkifinomultabb, legváltozatosabb arcát, s ez hatott vissza egész Európára, köztük Itáliára is. Ennek oka talán abban rejlik, hogy a *commedia dell'arte* Itálián kívül sokkal mitikusabb műfajnak számított, mint azon belül.<sup>436</sup>

Az itáliai komédia szereplői köréből bizonytalannal napjainkban is mindenki fel tud idézni egy-egy típust: talán a tarka ruhás *Arlecchino*, azaz Harlekin, vagy a francia néven népszerűvé vált, fehérbe öltözött *Pierrot* alakja sejlik fel először előttünk. Ez a vonás, ami vizsgálatunkat jelentősen befolyásolja: karakterek jutnak eszünkbe elsőként, lévén a műfaj alapvetése, hogy öltözék és maszk alapján azonosítható, meghatározott jellemmel bíró típusokat használ az előadások állandó szereplőiként.

A színjátszás e típusa ebből adódóan több kérdést vet fel az ábrázolhatóság, a képzőművészet nézőpontjából tekintve: vajon a 16-18. században a *commedia dell'arte* változásait miként követték annak vizuális lenyomatai, és a színészek egyéni játéka mennyiben befolyásolta a képzőművészeti alkotások jellegét? Az itáliai komikusokról

<sup>433</sup> Az itáliai előadók (énekesek, zenészek, komédiások) már a 16. század közepétől kezdve sokat vándoroltak Európa különböző országai között. Mégis, csak a 18. századra vált ez a vándorlás általános szokássá, és számított kivételnek, ha az előadók szülőföldjükön maradtak. Az itáliai előadók részben éppen annak köszönhetik sikerüket, hogy hajlandók voltak utazni; másfelől nagyon rugalmasan tudtak alkalmazkodni a helyi igényekhez. Shearer West: *Introduction: visual culture, performance culture and Italian diaspora in the long eighteenth century*. in: *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*. ed. Shearer West. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 4.

<sup>434</sup> Clarence D. Brenner bevezetője. in: *The Theatre Italien its Repertory 1716-1793*. With a Historical Introduction by Clarence D. Brenner. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961. 2.

<sup>435</sup> GUARDENTI 1990 193.

<sup>436</sup> Franco Fido: *Myth and Reality in the Commedia dell'arte*. *Italian Quarterly*, Vol. II, No. 44, Spring 1968. 18.



készültek-e egyénített arcképek, vagy mindenki által ismert állandó típusok, de névtelen szereplők maradtak csupán?

A kérdések megválaszolását számos probléma kíséri: bőséges illusztrációval számolhatunk, de ezeket gyakran nehéz értelmezni, a legtöbb anyag provenienciája ismeretlen.<sup>437</sup> Az elemzést nehezíti, hogy a típusok többnyire maszkot viseltek, így az arc, ami elsősorban felismerhetővé teszi az adott modellt, sok esetben rejtve marad.<sup>438</sup> A képek alá írt nevek segíthetik az azonosítást, de a karaktertípusokat illetően is felmerül annak lehetősége, hogy ismert színész bújik meg az általánosított ábrázolás mögött.

Számos olyan alkotót ismerünk, akik számára a *commedia dell'arte* feldolgozandó témául kínálkozott, de anélkül a szándék nélkül használták, hogy a maguk realitásában közvetítsék a színpadi eseményeket. Párizsban a 16. század második felétől először a Rue Montorgueil környékén dolgozó metszők kezdtek el itáliai komédiásokról készült metszeteket készíteni, majd a 17. században új párizsi helyszínen, a Rue Saint-Jacques-on létesült csaknem negyven műhely, s gondoskodtak a téma ábrázolásának folytonosságáról.<sup>439</sup>

A 17. század elején művészi igénnyel Jacques Callot készített átfogó metszet-sorozatot (*Balli di Sfessania*) az itáliai komédia figuráiról: alakjai madárszerű, groteszk karakterek; szellemiségükben rokoníthatók ugyan a rögtönzött előadói játéktípust gyakorlókkal, mégis elrugaszkodnak a színpad gyakorlatától. Bár Callot dolgozott Itáliában, és a színház inspirációja több metszetén visszaköszön, a kiemelt típusok egymás mellé helyezésével, a háttér leredukálásával lényegében felülírta a *commedia dell'arte* világát. Ferdinando Taviani kutatásait e tárgykörben így summázza: „Úgy tűnik, Callot valamiféle színházi álmoképet fordít le képi nyelvre. Metszeteit olyan dokumentumokként kezelhetjük, melyek azt mutatják be, mi marad meg ebből a színházból egy néző izgatott emlékezetében. Ám biztosan nem tekinthetjük ezeket olyan dokumentumoknak, amelyek az olasz színészek színpadi viselkedésmódját mutatják be.”<sup>440</sup> Az itáliai csepűrágók ábrázolásai iránt tehát hamar megmutatkozott az érdeklődés a képzőművészet oldaláról, aminek oka a látványos mozgásformációkban, a szabad(os)abb játéktípusban és összességében a *commedia dell'arte* vonzó egzotikumában keresendő.

<sup>437</sup> Kenneth Richards – Laura Richards: *Commedia dell'arte. A Documentary History*. Oxford: Blackwell Publishers, 1990. 4.

<sup>438</sup> Luigi Riccoboni, aki értekezést írt az előadóművészetéről, maga is komikus színész és szerző már felvetette, hogy a maszk a fejlődés akadálya a színház és a színész számára egyaránt. HECKER 117.

<sup>439</sup> GUARDENTI 1990 193-220.

<sup>440</sup> TAVIANI 183.



Ahhoz, hogy a vígjáték-stílusoknak és képzőművészeti leképezéseiknek különbségeit és hasonlóságait feltárjuk, érdemes szemügyre venni egy ismeretlen mester 1670-ből származó művét – Veriónak (vagy Vario) attribuíált festményt –, amelyet *Farceurs Français et Italiens* (81. kép) címmel ismerünk. A kép különlegessége, hogy a 17. századi párizsi színházi világ fő alakítóinak pantheonját nyújtja: festője tizenhat szereplőt sorakoztat fel egy színpadon, nyolcat a francia színészek és nyolcat az itáliai komédiások karakterei közül. A színészek együttes szerepeltetésének apropóját vélhetőleg az adta, hogy a Molière vezette társulat és az itáliai kompánia eleinte az Hôtel de Bourgogne, majd a Théâtre du Petit-Bourbon színpadát használta, felváltva adták elő itt darabjait, s együtt költöztek a Palais Royal színházába.<sup>441</sup>

Érdekes jelenség, hogy a serliói komikus színpadképek tradícióját idéző utcakép „realitásához” a színház közegét hangsúlyozó, térbe csüngő gyertyás csillárok, a képezőt felülről záró címer és az írásszalagok, s alant a deszkapadló társulnak az ábrázoláson. A természetes színpadi gesztusok, interakciók érzetétől eltávolít az alakok szervetlen felsorakoztatása, amit az egyéni és egymástól függetlenül bemutatott testtartások csak tovább fokoznak.

Ahogy Renzo Guardenti rámutatott, a festményt inkább tekinthetjük egyfajta színházi galériának, mintsem színpadképnek, mivel az egyes figurákról a 17. században I Pierre Mariette és Jean I Le Blond publikált metszetlapokat.<sup>442</sup> Ezekből dolgozott a festő e művén, s készítette el a közismert metszetek után Párizs komikus színházi világának summázatát, s a figurák azonosításának megkönnyítésére még neveiket is feltüntette a kép alsó sávjában. A megfestett alakok némelyike – Gautier-Garguille, Gros-Guillaume és Turlupin (82-84. kép) – népszerű bohózatok szereplői voltak, mindhárman az 1630-as években haltak meg,<sup>443</sup> emígy a kép szereplői egy színpadon egy időben sosem jelenhettek meg.

Ugyan az alkotás képi kompiláció, a színészek – amennyiben maskarájuk és maszkjuk láttatni engedi őket – portrészzerűen kerültek megörökítésre: Molière mellett *Crispin* karakterét – amelyet alakítójának neve, a *Poisson* fémjelez –, valamint a másik oldalon

<sup>441</sup> HONT 288.

<sup>442</sup> A metsződinasztiák közül a Bonnard- és a Mariette-család emelkedett ki, mely famíliák sarjai a 18. században is tovább folytatták a metszetkészítést és -kiadást, és a *commedia dell'arte* fő közvetítőiként is őket említhetjük. Mellettük e témakörben Gabriel Huquier, François Joullain, a Rue Saint-Jacques-on kívül Jean Le Blond, Grégoire Huret és Gilles Rousselet nevét kell kiemelnünk. GUARDENTI 1990 209-219.

<sup>443</sup> William D. Howarth: *A francia reneszánsz és neoklasszikus színház*. in: *Képes színháztörténet*. Budapest: Magyar Könyvklub, 1995. 231.





81. Verio (Vario) (?): *Farceurs Français et Italiens*, 1670  
olaj, vászon, 95 × 137 cm  
Párizs, Comédie Française



82-84. Gilles Rousselet (Gregoire Huret után): *Turlupin, Gros Guillaume, Gautier Garguille*  
*Estampes relatives à l'Histoire de France. Tome 32*  
Párizs, Bibliothèque Nationale de France



*Scaramouche*-t emelte ki festője. A többiek többnyire maszkot viselnek, vagy párosával, egymáshoz fordulva félprofilban mutatkoznak.<sup>444</sup>

A komikusok némelyikéről találunk más típusú alkotásokat is az ismeretlen mester által felhasznált metszeteken kívül. Ezek közé tartozik a francia *Jodelet*, akiről Gilles Rousselet metszete maradt fenn. (85. kép) Ezen a képen Jodelet kétszer tűnik fel egymás mellett: a portré magánemberként jellemzi, miközben a függöny mögül kitekintő, elmaszkírozott arcú, bábuszerű figuraként kisebb léptékben ábrázolt, kosztümös „önmagára” mutat.<sup>445</sup>

Az itáliai előadók közül a *Scaramouche*-t alakító *Tiberio Fiorilli* portréja emelkedik ki, aki gitárral kezében pózol Verio képén. A rendkívüli előadói képességeiről ismert Fiorilli élete „[...] mozgalmas és kettős természetű volt, ingadozott a kacaj és a rémület, a rosszkedv és a komikus némaság között.”<sup>446</sup> Ma már csak találgathatjuk, hogy mi lehetett Fiorilli játékának legjellemzőbb vonása: az ábrázolásokon gyakorta megjelenő kisé nyitott száj utalhat arra az elhíresült jelenetre, amikor Scaramouche tizenöt percen keresztül némán rettegést imitált a színpadon, amellyel folyamatos nevetésre ingerelte közönségét. Másik népszerű jeleneteként jegyzik, amikor a farkaséhes Scaramouche az asztalhoz közeledve beháborúba keveredett az evőeszközökkel, ahányszor csak ételhez akart jutni.<sup>447</sup> Néhol Fiorillit kancsal, süket, sorvadt karú színészként írják le,<sup>448</sup> máskor lenyűgöző akrobatikus képességeit visszhangozzák,<sup>449</sup> a legtöbb metszeten azonban sem testi hibáknak, sem magával ragadó, bravúros mozdulatnak nem találjuk nyomát. A Fiorilliről készült metszetváltozatokon főként a kifejezően gesztikuláló kéz és a nyitott ajkak, az elkerekített szem és a jellegzetes fekete kosztüm, ami megkülönböztető jegyként a modell felismerhetőségét segíti. Később *Giuseppe Tortoriti* vette át Scaramouche szerepét – külsőre nem sokban különbözik elődjétől, de tartásában már nem a Fiorillit jellemző pózt ismétli. (86-88. kép)

Az erőteljesebb mozgásban és grimaszoló arccal ábrázolt Fiorilli egy metszeten azonban hívebben közvetíti híres *acrobaziáját*, mi több, egészen egyedülálló az a kép, amelyen alakja fennmaradt: *Le Boulanger de Chalussay Élomire Hypocondre* című,

<sup>444</sup> Balról jobbra: Molière, Jodelet, Poisson, Turlupin, Le Capitain Matamore, Arlequin, Guillot Gorju, Gros Guillaume, Le Dottor Grazian Balouard, Gautier Garguille, Polichinelle, Pantalon, Philippin (az erkélyen), Scaramouche, Briguette, Trivellin.

<sup>445</sup> A metszet eredeti kompozícióját Charles Lebrunnek tulajdonítják. Émile Dacier: *Le Musée de La Comédie-Française*. Paris, 1905. 35.

<sup>446</sup> Giovanni Macchia Fiorilli-életrajzára hivatkozik TAVIANI 169.

<sup>447</sup> GUARDENTI 1990 238.

<sup>448</sup> HONTI 88-89.

<sup>449</sup> GUARDENTI 1990 223.





Molière-t támadó komédiájának címlapján. (89. kép) Ezen a metszeten azt a mozzanatot rögzítette az alkotó, ahogy Tiberio Fiorilli a híres színész kollégát, Molière-t – a szatirikus darab átiratában: *Élomire*-t – gesztikulálni tanítja.<sup>450</sup> Viszonyukat a felirat egyértelműsíti: „*Scaramouche enseignant, Elomire étudiant*”. Scaramouche kezében ostorral ösztönzi tanítványát, aki egy tükröt arca elé tartva igyekszik hűen lemásolni a *commedia dell'arte* gesztusrendszerét. Kettejük lábujjhegyen egyensúlyozó póza csaknem tükörképet formáz, vonásaik megkülönböztetésére nem sok gondot fordított az alkotó. Az 1670-ben készült kép rendkívül ritka a színháztörténeti anyagban: a színész tanulási folyamatának egy lépését közvetíti. Ahogy Taviani rámutatott, ez egy *szatirikus kép* is egyben: „*Ha egy színészt abban a pillanatban ábrázolnak, amikor társa arra tanítja, hogyan építse fel fizikai jelenlétét, a kép egyértelmű rosszallást fejez ki.*”<sup>451</sup>

Mint a fentiek mutatják, s amire Molière darabjai is tanúbizonyságot szolgálnak, a francia vígjáték írott és színpadi változata egyaránt sokat merített az itáliai előadók művészetéből, és a képzőművészetben ennek éppúgy megtaláljuk a nyomait. A karakter- és mozgáscentrikus színház erős vizuális beszédmódja, ahogy Callot-nál, könnyen felismerhető típusokat közvetített, amellyel az egész előadás hangulatát vissza tudták idézni a néző emlékezetében.

A 17-18. század fordulója hozta meg, hogy az addig jobbra metszeteken ábrázolt komikusok – Claude Gillot-nak és Jean-Antoine Watteau-nak köszönhetően – a festészet kedvelt modelljeivé léptek elő.<sup>452</sup> A francia területen született *commedia dell'arte*-jelenetek tanulmányozását azonban tovább nehezíti, hogy e művészek többet merítettek saját fantáziájukból, mint a valódi színházi gyakorlatból.

Hogy ez a párizsi millióben fogant, *commedia dell'arté*ból kiinduló képcsoport az eredeti színpadi szituáció felfejtéséhez mégsem, vagy csak ritkán járul hozzá dokumentatív értékkel, Marco de Marinis ekként kommentálja: „*A két francia művész [ti. Gillot és Watteau] munkái mindenesetre továbbra is nagyon fontosak maradnak a színháztörténész számára, amennyiben olyan folyamat leleplező bizonyítékai (tehát dokumentumai), amely a Commedia dell'Arte Settecento során végbemenő úgynevezett 'franciásításának' alapját képezi. Ezek a képek eleven tanúbizonyságai tehát a XVIII.*

<sup>450</sup> Karl Mantzius: *A History of Theatrical Art In Ancient and Modern Times. Molière and his Times. The Theatre in France in the 17th Century*. Vol. 4. London: Duckworth & Co. 1905. 42.

451 TAVIANI 186.

<sup>452</sup> A festészetben a 16. században még csak szóróányosan jelentek meg a commedia dell'arte-jelenetek, de figyelemre méltó érdekesség, hogy e téren is elsősorban Franciaországból ismertek a korai példák, bár a festők között holland, flamand mestereket feltételeznek. Charles Sterling: Early Paintings of the Commedia Dell'Arte in France. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 2, No. 1, Summer 1943. 31.



85. Gilles Rousselet: *Jodelet*  
rézmetszet, 15,6 × 11,5 cm  
Párizs, Comédie-Française



86. N. Habert: *Tiberio Fiorilli*  
rézmetszet, 20,1 × 17,1 cm  
Párizs, Bibliothèque Nationale de  
France



87. Robert Bonnart: *Tiberio Fiorilli*  
rézmetszet, 23 × 17,5 cm  
Párizs, Bibliothèque Nationale de  
France



88. J. Mariette: *Joseph Tortoriti*  
rézmetszet, 31,2 × 21,3 cm  
London, Victoria & Albert Museum





89. Laurent Weyen: *Scaramouche enseignant, Elomire estudiant*  
rézmetszet, 13 × 7,7 cm  
Párizs, Bibliothèque Nationale de France



század elejének francia ikonográfiájában megjelenő úgynevezett imagerie-nek, amely az „itáliai társulatok komédiáinak konvencionális és ideális átvitele” volt egy egységes színházi műfaj, a *Comédie Italienne* formáiba. Ugyanaz az imagerie, ami a párizsi nézők ízlésében és érzékenységében ölt alakot, és amelynek az olasz komédiások az egész század folyamán igyekeztek megfelelni, a jól ismert eredményekkel és következményekkel.”<sup>453</sup>

A Théâtre Italien történetében a 17-18. században végbemenő folyamat valóban egyfajta asszimilációt jelentett a párizsi közönség ízlésvilágához: lassanként nyitottak a francia nyelvű előadások irányába, s finomítottak a karaktereken.<sup>454</sup> A helyzetet paradox módon mégis az jellemzi, hogy Gillot és Watteau itáliai komédiásokat ábrázoló alkotásai javarészt abban az 1697-1716 közötti periódusban jöttek létre, amikor hivatalos itáliai társulat nem volt jelen Párizsban. Itáliai komédiákat ezekben az évtizedekben a Foire Saint-Germain és a Saint-Laurent színterein lehetett látni,<sup>455</sup> emellett a Comédie Française és az Académie Royale de Musique tűzött műsorára itáliai témájú darabokat, s az udvari multságokhoz is gyakran bújtak itáliai kosztümökbe.<sup>456</sup>

Claude Gillot életművéből csupán két festmény, de annál több tollrajz, metszet jelenít meg itáliai komikusokat és árulkodik arról, mennyire lenyűgözte alkotóját az effajta színpadi nyelv. A *Les Deux Carrosses* (1707) című festményén élénk gesztusokkal vitázó kocsisok feszülnek egymásnak.<sup>457</sup> (90. kép) Az elemzések változatos módon magyarázták Gillot lehetséges inspirációit e festmény esetében, főként annak fényében, hogy ezek a jelenetek a művész több rajzán is feltűnnek, ám e műveken az eseménysor más-más mozzanatait rögzítette. Ez utóbbiak láttán feltehetnénk, hogy Gillot úgy vetette papírra a látottakat, ahogy a színpadon a történések követték egymást,<sup>458</sup> jeleneteinek elemzői alapvetően mégis mellett érvelnek, hogy a művész elsősorban a szöveges forrásokból inspirálódott, s folytatója volt a metszetek által bevezetett ábrázolási tradíciónak. Az érvek mellett szólnak, hogy különböző előadásokból származó jelenetek

<sup>453</sup> Marco de Marinis: *Történelem és történetírás*. in: *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szerk.: Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999. 69.

<sup>454</sup> BRENNER 1-10.

<sup>455</sup> GUARDENTI 1990 264.

<sup>456</sup> MOREAU 101-102.

<sup>457</sup> Hasonlóan élő interakciót mutat Claude-Ignace Brugière de Barante *Le tombeau de Maître André* című darabjából megfestett jelenete (1716-17), amely valamivel statikusabb pozícióban rögzíti Mezzetin, Pierrot, Harlequin és Scaramouche figuráját.

<sup>458</sup> *Foire de Saint-Germain: Arlequin et Scaramouche assis dans une vinaigrette*, rajz, 16 × 21,7 cm, Paris, Louvre; *Les deux carrosses*, rajz, 15,9 × 21,3 cm, New York, Metropolitan Museum.



szerepelnek a rajzokon,<sup>459</sup> amiknek egyfajta továbbgondolását és letisztult variációját mutatja meg a festmény. (91-92. kép)

A rajzokról – ahogy a befejezett művekhez képest a vázlatokról általában – sugárzik az a rögtönzött pillanatnyiség, amely a komédiajelenet frissességét, üdeségét, változékonyságát sugallja. Gillot festményein azonban még a viharosabbnak tűnő veszekedés-jeleneten is van valamiféle stilizáltság és merevség, ami a legkevésbé sem jellemezte a gyors, csaknem akrobatikus mozgásformációiról és spontaneitásáról ismert *commedia dell'arte* színpadi gyakorlatát. Nem hagyhatjuk azonban figyelmen kívül azt a tényt sem, hogy Gillot elsősorban rajzművész, s nem festő volt.<sup>460</sup> Ragaszkodva szűkebb témánk szemszögéhez, azt kijelenthetjük, hogy Gillot művein a *tipi fissit* – ha többségük nem is a portréábrázolás szándékával született<sup>461</sup> –, a jellegzetes karakterek nagyvonalú pózait, eleveenségét ültette át a képzőművészetbe, érdemeit tehát a *commedia dell'arte* festészeti témává emelésében mindenképpen ki kell hangsúlyoznunk.

A színház motívumának képzőművészeti kibontakoztatásában a következő lépéseket a mester hírnevét túlszárnyaló tanítvány, *Jean-Antoine Watteau* (1684-1721) tette meg.<sup>462</sup> A művészettörténeti kutatás úgy tartja, hogy a Gillot által összegyűjtött karakterekből Watteau egy sokkal emelkedettebb, fenségesebb színházi miliőt teremtett lírai alakjai számára. Bár Watteau korai művei Gillot prózaibb modorában fogantak, ahogy kezdte egyéni hangját megtalálni, úgy távolodott el az előképek hívebb követésétől.<sup>463</sup> A kosztümös színészek, a tánc, a muzsika állandó motívumaivá váltak, de ezt a közeget mint inspirációs forrást használta, s a maga fantáziája szerint alakította át: az ereden-

<sup>459</sup> Bizonyítékul hozzák például az eltérő háttérrel, vagy a mindkét rajzon más-más helyzetben látható Pierrot alakját. A Gillot-féle komédiajelenetek interpretációit (Erenstein, Dacier, Populus, Dieckmann, Matthey elméleteit) alapvető szakirodalmi hivatkozásokkal Guardenti foglalja össze legjobban. GUARDENTI 1990 265-270.

<sup>460</sup> Michael Levey: *Painting and Sculpture in France 1700-1789*. New Haven & London: Yale University Press, 1993. 28.

<sup>461</sup> Gillot oeuvre-jében a jeleneteken kívül határozottan portréábrázolás szándékával született képnek mindössze egynek bukkantam a nyomára: a Molière irányította társulat egyik tagjának, *Pierre Le Noir*-nak, az ifjabb *La Thorillière*-nek (1659-1727) a képmására. Mivel sem Hillemacher metszete, sem a kötet, amelyben megjelent, ennél többet nem árul el a kiindulópontként szolgáló műről, további következtetéseket nehezen vonhatunk le. De Manne, E.-D. – Hillemacher, Frédéric: *Galerie historique des portraits des comédiens de la troupe de Molière*. Lyon, 1858. 102. Megjegyzendő, hogy Pierre Le Noir a híres *Harlequin*, Dominique Biancolelli lányát vette el feleségül. DE MANNE-HILLEMACHER 1858 103.; Paul Lacroix: *Iconographie Moliéresque*. Paris, 1876. 166.

<sup>462</sup> Helmut Börsch-Supan: *Antoine Watteau 1684-1721*. H.F. Ullmann, 2007. 28.

<sup>463</sup> Caylus azt mondja, hogy miután Watteau elhagyta mestere műhelyét, Gillot sohasem festett többé. Ezt a klasszikus mester-tanítvány toposzt – éppen toposz-jellege miatt – nem tarthatjuk valós állításnak, annyi igazságtartalma azért mégiscsak van, hogy Watteau témafelfogása háttérbe szorította Gillot valamivel prózaibb ábrázolásait. LEVEY 27.





90. Claude Gillot: *Les deux carrosses*  
olaj, vászon, 127 × 160 cm  
Párizs, Louvre



91. Claude Gillot: *Foire de Saint-Germain:  
Arlequin et Scaramouche assis dans une  
vinaigrette*  
rajz, 16 × 21,7 cm  
Párizs, Louvre



92. Claude Gillot: *Les deux carrosses*  
rajz, 15,9 × 21,3 cm  
New York, Metropolitan Museum



dően vásári, sokszor szemérmetlen komikusok festményein finom, kecses testtartású alakokká nemesedtek. A Gillot-nál még tetten érhető dinamikusabb gesztusnyelv Watteau képein egyre visszafogottabban jelentkezett, így a színpadi szituáció a gáláns jelenetekhez (*fêtes galantes*) hasonló formát öltött, amelyek középpontjában a társasági beszélgetés, vagy épp a természeti környezetben zajló szerepjáték, a kosztümbe öltözött figurák évdőse, társalgása áll.<sup>464</sup>

A mester és tanítvány közös műveként tartják számon az *Arlequin Empereur dans la Lune* című darabhoz tartozó festményt (93. kép), amely még erőteljesebben képviseli Gillot stílusát.<sup>465</sup> Az ábrázolási hagyomány továbbélését ezen a festményen is megfigyelhetjük: a Dottore tartása a *Farceurs Français et Italiens* képen látható típus testtartásával rokonítható pózt követi. A szerepet 1694-ig Angelo Agostino Lolli alakította,<sup>466</sup> ő lehetett az eredeti modell, 1694-től a színház 1697-es bezárásáig Marcantonio Romagnesi követte a szerepben, aki a Bernard Picart rajza után készült metszeten – névaláírással együtt – szinte pontosan megegyező testtartásban mutatkozik (94. kép), és ugyancsak ez a Dottore-típus fedezhető fel Evaristo Gherardi *Théâtre Italien* kötetében az *Arlequin Jason ou la Toison d’Or* című darab címlapján is.<sup>467</sup> A festmény előképeként Gillot műve szolgált, amelyet Gabriel Huquier metszetén tanulmányozhatunk: az olajkép néhány részletmegoldáson kívül – mint a kocsin álló Pierrot vagy Mezzetin figurájának tartása és a háttér elemei – csaknem mindenben követi a metszet kompozícióját. (95. kép)

Watteau művészetének valóságot felülíró jellegzetességeit példázandó még egy színházi kötődésű alkotását felidézhetjük ehelyütt. A kép témája az itáliai komédiások száműzése, amely azt az ominózus pillanatot ragadja meg, amikor 1697-ben Madame de Maintenon megsértése miatt királyi rendeletre az itáliai társulatot kiebrudalták párizsi játékhelyükről.

Watteau eredeti festményének nyoma veszett, de Louis Jacob metszetén fennmaradt a kompozíció *Départ des Comédiens Italiens en 1697* felirattal. Létezik ugyanebben a témában egy ismeretlen alkotó által készített festmény is,<sup>468</sup> (96-97. kép) s a két mű a megörökített esemény megfogalmazását illetően jelentős felfogásbeli különbségeket mutat. Míg az ismeretlen mester alkotásán a színészek a kép síkjával párhuzamosan

<sup>464</sup> Mary Vidal: *Watteau's Painted Conversations. Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth Century France*. New Haven & London: Yale University Press, 1992. 51.

<sup>465</sup> Donald Posner: *Antoine Watteau*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1984. 53.

<sup>466</sup> DUCHARTRE 205.

<sup>467</sup> *Le Théâtre Italien de Gherardi ou Le Recueil General de toutes les Comedies & Scènes françoises jouées par les COMEDIENS ITALIENS du Roi*. Paris, MDCCXLI. 227.

<sup>468</sup> GUARDENTI 1990 cat. 226. p. 152.; BORDEAUX cat. 76. p. 117.



93. Jean-Antoine Watteau: *Arlequin Empereur dans la Lune*, 1707 k.  
olaj, vászon, 65 × 82 cm  
Nantes, Musée des Beaux-Arts



95. Gabriel Huquier (Claude Gillot után): *Arlequin  
empeur dans la lune*  
rézmetszet, 19 × 22,5 cm  
Párizs, Bibliothèque Nationale de France



94. kép Jean Mariette (Bernart  
Picart után): *Marc-Antonio  
Romagnesi dit le Docteur  
Balouard*  
rézmetszet, 29,7 × 19,9 cm  
Párizs, Bibliothèque Nationale  
de France





96. Louis Jacob (Watteau után): *Départ des Comédiens Italiens en 1697*  
rézmetszet, 37 × 42,7 cm  
London, Victoria & Albert Museum



97. Ismeretlen: [Az itáliai komédiások elűzése 1697-ben]  
olaj, tábla, 55 × 75 cm  
Le Havre, Musée de la Ville du Havre



sorba rendeződve vonulnak,<sup>469</sup> Watteau kompozícióján a komédiások élénk gesztusokkal, a *Farceurs Français et Italiens* képét idéző teátrális mesterkéeltséggel fejezik ki kétségbeesésüket.

Watteau műve gazdag érzelmi skálát vonultat fel, mintha a drámai szituációt a *commedia dell'arte* színészei szükségszerűen eljátszani kényszerülnének, színpadi mozgáskombinációikat használják aggodalmuk kifejezésére. Az előtérben *Scaramouche* gesztikulál, mögötte *Harlekin* hajlong, *Colombine* zokog, középtűt *Babette* széttárt karokkal és *Mezzetin* fájdalmas kifejezéssel mutatkozik, *Polichinelle* kissé kimódolt kéztartással lép előre, *Pierrot* pedig a lépcsőre borulva siratja a színház bezárását.<sup>470</sup> Bár nem feltételezzük, hogy az ismeretlen mester valódi szemtanúja lett volna az eseményeknek, s alkotása egyfajta dokumentációnak tekinthető, ábrázolásmódja azonban mentes a színpadiasságtól, figuráit szinte csak a kosztüm különbözteti meg az átlagemberektől.<sup>471</sup>

Párizs 19 éven át hivatalos itáliai társulat nélkül maradt, s csak XIV. Lajos halálát követően, 1716-ban hívott új társulatot a régens, Orléans-i Fülöp, hogy az elüldözött itáliai színészek királyi kompániáját pótolja. Az új társulat vezetője, Luigi Riccoboni és komikusai tovább folytatták a *commedia dell'arte* franciásítását; egyre gyakrabban adtak elő francia nyelven, francia szerzők darabjait tűzték műsorukra és párizsi színészeket is befogadtak a Nouveau Théâtre Italien körébe.

<sup>469</sup> Balról jobbra: Octave, az első szerelmes, aki a törvényszéki írnok felé nyúl, hogy leállítsa az elbocsátást, Colombine térdre hullva, esdeklően fohászkodik M. de Argensonhoz könyörületért, majd Pascariel, oldalán Mezzetin, aztán Docteur Gratian Baloardo, Arlequin és Pierrot. Polichinelle figurája hiányzik. BORDEAUX cat. 76. p. 118.

<sup>470</sup> Watteau későbbi művein nem ennyire explicit módon kezeli a gesztusokat, alkotásairól egyre inkább igyekszik kizárni a leolvasható mozgásokat, amelyek specifikus szavakat és érzelmeket jelenítettek meg. VIDAL 51.

<sup>471</sup> Az elbocsátás idején 12 főt számlált az itáliai kompánia: Angelo Costantini (*Mezzetin*) Lengyelországba távozott, fivére, Jean-Baptiste Costantini (*Octave*) visszatért Veronába. *Spinette*, Angelo Costantini sógornője, szintén Itáliába tért vissza. Michelangelo Francazininek (*Polichinelle*) nyoma veszett. Páran Franciaországban maradtak, Marc-Antonio Romagnesi Párizsban időzött 1706-ban bekövetkezett haláláig, Jean-Joseph Jéron (*Pierrot*) szintén Párizsban maradt, ahogy a társulat híres Arlecchinója és egyben vezetője, Evaristo Gherardi is. Felesége, Elisabeth Daneret (*Babet-la-Chanteuse*) az Académie Royal de Musique kötelékébe lépett. Catherine Biancolellit (*Colombine*), bár a Comédie Française, ahol férje Pierre Le Noir de Thorilliére is játszott, szerződteni szeretne volna, ő visszautasította a felkérést, 1716-ban halt meg. A többiek új társulatot alakítottak és vidéken léptek fel (Joseph Tortoriti mint *Pascariel*, felesége, Angélique Toscano (*Marinette*) és Charles-Virgile Romagnesi (*Léandre*) társaságában). BORDEAUX cat. 76. p. 118.



## Karakterek és/vagy portrék

Túl a Gillot- és Watteau-féle hangulati felfogásmódot tükröző jeleneteken, e fejezetben – a szűkebb témánk által kijelölt utat követve – a 17-18. század híres *commedia dell'arte*-színészeiről készült színházi portrék feltérképezését kíséreljük meg. Az elemzéshez a Renzo Guardenti által fevázolt szempontrendszer szolgálhat alapul: a szerző három nagyobb kategóriába csoportosította e bőséges anyagot, ami az ábrázolási stratégiák felderítésében segítségünkre lehet. Guardenti szerint a *commedia dell'arte*-ábrázolások egy jelentős csoportját azok a jelenetek vagy típusábrázolások adják, amelyek a színházi alakokat mint ikonográfiai toposzokat jelenítették meg, földrajzi vagy kronológiai kontextusra való tekintet nélkül. A második csoportba sorolja azokat az alkotásokat, amelyek néhány színész által megalkotott, rögzült gesztusnak és attitűdnek a végső eredményét mutatják, amivel sikert arattak a színpadon. A harmadik jellemző kategória, hogy bizonyos képek tartalmaznak olyan vonásokat is, amelyek különböző kronológiai és színházi kontextusból eredő, korábbi alakoktól származnak.<sup>472</sup>

A színházi portrék elemzéséhez a második kategóriába sorolt alkotások vizsgálata kíváncsodik, illetve a lehetséges képzőművészeti motívumvándorlások felfedezésének reményében a harmadik vonulatba illeszthető alkotások érdemelnek figyelmet ehelyütt. Mivel a portré követelményrendszerében elsődleges fontosságú arcvonások gyakran a típusok tradicionális öltözkééhez szervesen hozzátartozó maszk miatt láthatatlanná válnak, a testalkat és a mozgásformációk analizálásával juthatunk közelebb az egyes modellek azonosításához.

E vizsgálathoz Ferdinando Taviani tanulmánya szolgált számomra kiindulópontként. Taviani írásában azt hangsúlyozza, hogy bármennyire azonos indíttatásúnak tűnik a színpadi nyelv, amelyet a *commedia dell'arte* beszélt, a *tipi fissi* megjelenítési formája mindig a színész egyéni munkájának köszönhető, annak a tanulási folyamatnak, amelynek során lépésről lépésre elsajátította az ellentétekre épülő játék összes fogását, s azt mintegy a „maga képére szabta”. A szerző arra tett kísérletet, hogy bebizonyítsa: „... nem létezik általános érvényű kodifikáció. Néhány év leforgása alatt két *Arlecchino* teljesen különböző fizikai kánon szerint mozog, jóllehet hasonló a szereplők ruhája, meg-egyezik nevük és a komédiákban betöltött szerepük.”<sup>473</sup>

<sup>472</sup> Renzo Guardenti: *The Iconography of the „commedia dell'arte”: Figurative Recurrences and the Organisation of the Repertory*. in: ETI 199.

<sup>473</sup> TAVIANI 186.

## Harlekin

A *commedia dell'arte* maszkjai közül az egyik legnépszerűbb figura Harlekin volt, e típus alakításáról emlékeznek meg legtöbb esetben a korabeli források. A 17-18. század leghíresebb Harlekinjeinek sorából Tristano Martinelli, Domenico Biancolelli (*Dominique*), Evaristo Gherardi, Tommaso Vicentini [Visentini] (*Thomassin*) és Carlo Bertinazzi (*Carlin*) nevét emelhetjük ki.

Már az 1600-as évek elején feltűnt a francia udvarban egy komédiás, Tristano Martinelli, akinek játéktílusát közvetve ismerhetjük metszetekről: ez a képanyag a híres Harlekin egy tréfás gesztusa révén öröklődött ránk. Amikor Martinelli IV. Henrik és Medici Mária előtt lépett fel, esküvői ajándékként egy kis könyvvel kedveskedett pártfogóinak *Compositions de Rhétorique* címmel. A kötet zömében üres lapokból áll, s csupán néhány fametszetes illusztráció díszíti, amelyeken Harlekin eleven pózai sorakoznak fel. (98. kép) Ahogy Taviani jellemzi: „*Tristano Martinelli úgy játszik, hogy vállait folyamatosan felemelve tartja, nyakát pedig mélyen válla közé húzza, mesterségesen teremtve újjá ily módon karmozdulatait, és ezzel megnöveli felsőtestének dimenzióit, amit még jóval a dereka alatt, a csípőjén elhelyezett öv is hangsúlyoz.*”<sup>474</sup>

Nehezebben találtam a régi Théâtre Italien sokat emlegetett Harlekinje, Domenico Biancolelli, színpadi nevén *Dominique* kosztümös figuráját ábrázoló képre. (99. kép) A kissé pocakos, tömzsi Harlekinről sok metszetvariáns létezik ugyan, ám valódi, de legalábbis színpadi neve a sok változat közül egyszer bukkant fel a gyűjtés során. Lényegében a bevezetőben tárgyalt problematikával találja szembe magát ilyenkor a kutató, ez esetben ugyanis a karakter valamely színész által megalkotott és rögzített gesztusa a maszk általános jellemzőjévé lényegült át, a valódi szereplő neve pedig idővel elhomályosult. Martinellivel ellentétben Biancolelli Harlekinje nem a felhúzott vállak tartására épít, hanem robusztus alakjához képest rendkívül kecses mozdulataival hozza létre az ellentétek összjátékára épülő típust. Lábát játszi könnyedséggel emeli, derekának íve ellentmondásos hajlékonyságról tesz tanúbizonyságot, mivel az övvel alápolcolt pocak és a busa fej ennél jóval nehezkesebbnek tetsző testalkatot sugall. Ahogy Guardenti megjegyzi, Biancolellit „markáns pingvin-mozgásáról” ismerték, s a pocakos Harlekinnek modelljéül ő szolgálhatott.<sup>475</sup>

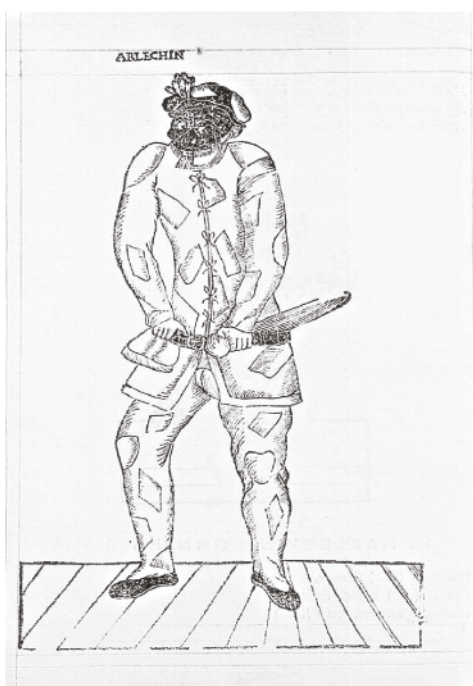
Dominique rendkívül népszerű volt a közönség körében, csodálattal adózott tehetségének a Napkirály is, s annyi rajongója volt, hogy a francia királyi társulat tag-

<sup>474</sup> TAVIANI 185.

<sup>475</sup> GUARDENTI 1990 223.







98. Ismeretlen: *Arlequin* (*Compositions de Rhétorique*)  
Párizs, Bibliothèque Nationale de France



100. N. Habert (Elle-Louis Ferdinand után):  
*Domenico Biancolelli dit Dominiq*  
rézmetszet, 27 × 17,3 cm  
Párizs, Bibliothèque Nationale de France



99. Henri Bonnard: *Arlequin*  
rézmetszet, 23,5 × 18 cm  
Párizs, Bibliothèque Nationale de France



101. Jean Mariette (Bernard Picart után):  
*Evariste Gherardi mint Arlequin*  
rézmetszet, 27,3 × 19,2 cm  
Párizs, Bibliothèque Nationale de France

jai irigykedéssel figyelték.<sup>476</sup> Ekként ő már azon megbecsült előadók közé tartozott, akikről hivatalos portré készülhetett: egy metszeten maszk nélkül, parókában, díszes gallérral és mintás felöltőben, elegáns tartású, nemes alakként ábrázolják a komikust. (100. kép) A foglalkozására utaló jegyek szintén megtalálhatók az arckép némely metszetvariánsán: az ovális keretből illuzionisztikusan kinyúló kéz Harlekin maszkját tartja, a keret alatt pedig felsorakoznak a típus attribútumaiként ismert tárgyak, a fűrű, a pánsíp, a fakard, s ráadás gyanánt egy versike fokozza az előadó dicséretét.<sup>477</sup>

Dominique halála után, 1689-ben *Evaristo Gherardi* öltötte fel Harlekin tarka kosztümét, s egészen a régi Théâtre Italien bezárásáig, 1697-ig alakította a figurát. Gherardi hivatalos portréja, elődje képmásával ellentétben, a feliraton kívül az attribútumok révén nem tárja fel modellje színészi foglalkozását. Mivel ez az ábrázolás a Théâtre Italien darabjait összegyűjtő kiadás első kötetének címlapjára került, feltehetően Gherardi szerzőségét, mintsem színészi talentumát hivatott nyomatékosítani.<sup>478</sup> Talán csupán nevető szemeinek elevensége utal arra a komikusi vénára, amelyre a magasztaló négysoros költemény is utal.<sup>479</sup>

A színész Harlekin-alakítását Bernard Picart örököltette meg: Gherardi ezen a rajzon lábujjhegyen egyensúlyozó, könnyed mozgású figura benyomását kelti, természetének arányai révén elegánsabb Harlekint érzékeltet, mint Biancolellié. (101. kép) Vállai kissé megemelkednek, öve lejjebb helyezkedik el, így inkább a Tristano Martinelli-féle tradícióhoz kötődik. A Gherardi kötetében megjelenő címlapok többségén Harlekin figuráját ugyanezzel a testbeszéddel a földtől kissé elemelkedve, egyik lábát előrehelyezve ábrázolják.

Bár abban nem lehetünk egészen bizonyosak, hogy a korabeli nézők a metszetekről – felirat segítsége nélkül – pontosan fel tudták ismerni az itáliai komikusokat, ezek a kiragadott példák mégis a személyes mozgásformációk, mozdulatsorok eltérő ismérveit, a fizikai kánon egyéni változatait igazolják, így egyfajta megkülönböztető jegyként értelmezhetők.

A 18. században – bár a karaktercentrikus, s főként a színpadi mozgásra reflektáló ábrázolásmód tovább élt – a francia portréfestészet egyre nagyobb figyelmet fordított

<sup>476</sup> ANGIOLILLO 45.

<sup>477</sup> „Bologne est ma patrie et Paris mon Séjour, / I’y regne avec Éclat sur la Scene Comique / Harlequin sous le masque y cache Dominique / Qui reforme en riant et le peuple et la Cour.”

<sup>478</sup> Gherardi arcképét G. Edelinck metszetéről ismerhetjük a *Le Theatre Italien de Gherardi ou Le Recueil General de toutes les Comedies & Scènes françoises jouées par les COMEDIENS ITALIENS du Roi*, Paris, MDCCXLI, (I–VI.) I. kötetének címlapjáról.

<sup>479</sup> „Gherardi, le Rival da fameux Dominique / Amusa tout Paris, par sa veine Comique / De son Theatre il fut l’appui / Ses succes n’étoient dus qu’à lui.”



a *commedia dell'arte* színészeinek egyéni megjelenítésére. Az 1716-ban verbuválódott Nouveau Théâtre Italien egymást követő Harlekinjei, *Thomassin* és *Carlin* arcképei példázzák e tendenciát. A század e két kiemelkedő Harlekinjéről, s egy harmadik, pontosan meg nem nevezett Harlekinről a francia dráma- és dalszerző Charles Collé szavait citálhatjuk:

„Folyó hó 21-én, hétfőn elmentem a Comédie Italienne-be, hogy megnézzek egy új Arlequint, aki napok óta ott játszott. Ez egy elég könnyelmű gazfickó, egy csepűrágó, egyfajta kötél-táncos, bűvész, hideg komédiás; pont, mint aki csak átutazóban van itt. Az olaszok nem lehettek volna annyira ügyetlenek, hogy felengedjék a színpadukra, ha jobb lenne, vagy legalább olyan jó lenne, mint Carlin, a mostani Arlecchinójuk. Ez utóbbi, aki néhány éve játssza ezt a szerepet, nem csinálja rosszul, jóllehet néha nehézkes a mozdulatokban, és mindig ostoba a beszédben, bármit is mondanak ennek a rossz előadásnak a hívei. Thomassin, az ő elődje, legalább olyan ostoba volt, mint Carlin, sőt, ha lehet, még ostobább, de a játékban ellensúlyozta ezt a hibát egyfajta folyamatos tűzzel és egyfajta utánózhatatlan bájjal. Ennek a komédiásnak még egy egyedülálló szerepe is volt Arlecchino maszkjában, akarom mondani patetikus szerepe. Bizonyos darabokban könnyekig meghatott, mint például a *La Double Inconstance*, *Timon*, *Ille de Esclaves* és más darabokban; és ez mindig az Arlecchino maszkja alatt zajló csodának tűnt számomra.”<sup>480</sup>

Ahogy a fenti idézet rámutat, a 18. századra az itáliai komikus színészek jellemzésének egyik jellegzetes formulájává vált, hogy bár a komédiások vidámságot közvetítettek a színpadon, mégis birtokában voltak annak a képességnek, hogy szívíg hassák nézőiket. A másik toposz, amelyet már említettem, a színészek személyes kedélyállapota és színpadi minőségei között nyugvó ellentétén alapult, hogy míg az előadás során bámulatos mulattatókként léptek fel, a hétköznapiakban mint melankolikus alkatú, ideggyengeségben szenvedő személyekről emlékezik meg róluk az utókor. Visszatérő történet, hogy a komédiás lelki gyógyíráért fordul az orvoshoz, aki – mivel nincs tisztában páciense pontos kilétével – azt a hangulatjavító terápiát javasolja a betegnek, hogy „önmagát” tekintse meg valamely előadásban. Ezt a történetet, amelyet idéztünk már korábban Biancolelli esetében, a Carlo Bertinazziról szóló anekdoták között szintén megtaláljuk.<sup>481</sup>

Az új társulat első Harlekinjét, *Tommaso Vicentini*t Maurice-Quentin de la Tour örököltette meg pasztellképén. A festő műve metszetben maradt fenn, amelyen *Thomassin* mellképe látszik, s a sorban talán először, immár Harlekin maszkja sem fedi el arcát. (102. kép) A karakterre azonban utal, hiszen a tarka ruha mellett, amelyet visel, e jellegzetes álarcot kezében tartja. Félig kalap takarja erősen kopaszodó, széles

<sup>480</sup> Charles Collé *Journal et mémoires* (1748-72) című művéből (I. 328.) idézi TAVIANI 171.

<sup>481</sup> HONTI 84.



homlokát, amelyet a kissé felülnézeti beállítás tovább hangsúlyoz, arcán enyhe félmosoly bujkál.<sup>482</sup>

A 18. század egyik legnagyobb Harlekinjeként emlegetett *Carlo Bertinazziról* (1710-83), azaz *Carlinról* sok forrás megemlékezik. A század második felének nagy komikusa, Fleury egy teljes fejezetet szentelt memoárjaiban a komédiás szellemes mondásainak és személyiségének jellemzésére, Goldoni rajongott érte,<sup>483</sup> Garrick párizsi látogatása során látva Bertinazzit – amikor a darabban a színészt ütlegelték – azt kiáltotta, hogy Carlin dereka (!) egyszerűen zseniális.<sup>484</sup> Arcvonásai e népszerűségnek köszönhetően mind szerepben, mind magánemberként több ábrázoláson visszaköszönnék.<sup>485</sup>

Louis Vigée pasztellfestményén (103. kép) Harlekinként hagyományozta a színész vonásait az utókorra. E képen – De La Tour kompozíciójához egészen hasonló módon – Carlin személyes jegyeire helyeződik a hangsúly, Harlekin karakterére csupán az öltözék utal. A mozdulat hiánya messze eltávolít bennünket attól az energikus kifejezéstől, ami a korábbi Harlekinek ábrázolásainak elengedhetetlen vonása volt. Ahogy Thomassin és Carlin portréja illusztrálja: a *commedia dell'arte*-színész egyénítésének világába érkezünk, a dinamikus testnyelv dominanciája helyébe a kosztümös előadó arcképe lépett.

A folyamat tehát lényegében fordított alapon működik, mint a tragikus szerepeket alakítók esetében láthattuk. Míg a tragédia esetében a mimika és a gesztusok megjelenítése egyre nyomatékosabbá vált a színházi portrékon, a *commedia dell'arte* karakterek általános ábrázolásától a portréig vezető úton a festők inkább lecsupaszították modelljeikről az eleven színpadi gesztikulációt, s csupán az alakított szerepre utaló kosztüm azonosító jegyét őrizték meg. E folyamat logikusnak mondható, ha figyelembe vesszük: a maszk mögé rejtőző komikusok fő eszköze a testbeszéd volt – amennyiben a maszk lekerült az arcukról, nem kínálkozott olyan színpadi affektus, amellyel a festők hitelesen helyettesíteni tudták volna az eleven gesztusrendszert. Mindamellet a század közepére az improvizáció lassanként eltűnt a *commedia dell'arte* francia változatából, egyre több dallal gazdagították az előadást, így útja a komikus opera műfaja felé vezetett.<sup>486</sup> De ugyanilyen sorsdöntő változásokat köszönhet az itáliai vígjáték e típusa Carlo Goldoni reformjainak is, aki egyénítettebb karakterekkel, társadalomkritikával gazdagította darabjait, minek következtében egyre hasonlóbb formát öltött az angol és

<sup>482</sup> JEFFARES [La Tour] 306.

<sup>483</sup> DELORME 134-135.

<sup>484</sup> TAVIANI 177.

<sup>485</sup> Pajou terrakotta büsztöt készített róla, Léon-Pascal Glain (1715 k.-1775 k.) magánemberként örökítette meg, s egy anonim mester miniatűr képén Harlekinként ábrázolta. A büsztről DELORME 134-135.; Glain és Vigée pasztellképeiről JEFFARES [Glain] 209., JEFFARES [Vigée] 540.

<sup>486</sup> DUCHARTRE 116.



francia komédia jellegéhez,<sup>487</sup> így a *commedia dell'arte* korábban vonzó egzotikuma érvényét veszítette és lassanként a helyi tradíciókba simult.

Angliában is sok itáliai színész játszott, a *commedia dell'arte* műfaját azonban rövid időn belül saját ízlésükre szabták a szigetországban. John Rich, a Lincoln's Inn Fields Theatre igazgatója, amikor 1714-ben színháza megnyitotta kapuit, hamar ráébredt, hogy az irodalmi értékkel bíró drámák bemutatásában nem tudja állni a versenyt a Drury Lane Theatre-rel, így valami látványos újítást eszközölt, hogy megnyerje a közönséget. Ő vezette be a pantomim divatját, amelynek műfajában a rivális színház nem tudta felülmúlni: így született meg az angol *harlequinade*.<sup>488</sup>

A pantomim műfaja számos ellenséget és rajongót szerzett magának. Fő szószólója az 1710-es években a Drury Lane táncmestere, John Weaver volt, aki a római némajátékokat idézte meg a műfaj védelmében, amelynek előadói „a gesztusokkal, a kezek és lábak mozgásával” mesélnek el mindent, amit a prózai színész a beszéddel közvetít. Weaver azonban szkeptikus volt annak tekintetében, hogy az angol színpadot a klaszikus tradíció ellenében Harlekin, Scaramouche, Columbina és társai foglalják el, még ha ő maga szerepelt is harlekinádokban.<sup>489</sup>

A század első felében John Rich volt a legnépszerűbb „angol Harlekin”, s ahogy a róla készült metszet mutatja, Domenico Biancolelliéhez hasonló tartásban örökölték meg alakját. Bár Rich nem visel maszkot, ábrázolásánál az ismeretlen metsző a korai francia példákhoz hasonlóan a testbeszédre összpontosítva ábrázolta alakját. Az 1740-es években debütáló David Garrick szintén fellelhető e karakterben – kissé kitekeredett póza Evaristo Gherardi Harlekinjével vethető össze –, s színjátszási stílusának egyik alapvető pillérévé lett a látványos mozgásformációkkal operáló előadásmód; kortársai beszámolóiból gyakran visszaköszön a „pantomimszerű” jelző. Ahogy arra John O'Brien tanulmányában rámutatott, mégis éppen Garricknek köszönhető, hogy bár nem tűntek el a repertoárból: a harlekinádok divatjának leáldozott. Garrick színház-igazgatói programja, amely a Drury Lane-ben versbe szedve elhangzott, annak igényét mutatta fel, hogy Harlekin helyett Shakespeare hősei nemesíthetik meg az angol nézők szívét-lelkét.<sup>490</sup>

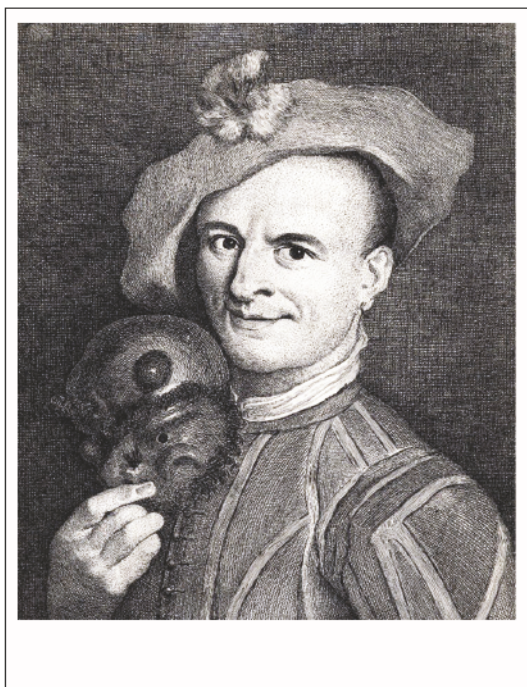
<sup>487</sup> NICOLL 205.

<sup>488</sup> NAGLER 344.

<sup>489</sup> John O'Brien: Harlequin Britain: Eighteenth-Century Pantomime and Cultural Location of Entertainment(s). *Theatre Journal*, Vol. 50, No. 4, 1998. 501.

<sup>490</sup> „Sacred to Shakespeare was this spot design'd / To pierce the heart, and humanize the mind. / But if an empty House, the Actor's curse, / Show us our Lears and Hamlet lose their force; / Unwilling we must change the nobler scene, / And in our turn present your Harlequin.” Garrick 1750. szeptember 8-án ezzel a prologussal nyitotta meg a Drury Lane-ben az évadot. Idézi O'BRIEN 505-506.





102. T. Bertrand (Maurice-Quentin de la Tour után): *Thomassin*  
rézmetszet, 40,8 × 30,7 cm  
London, British Museum



103. Louis Vigée: *Carlo Bertinazzi, Carlin mint Harlekin*  
pasztell, 56,5 × 50 cm  
Magángyűjtemény



104. John Ellys: *Hester Booth mint Harlekina*  
olaj, vászon, 122 × 89 cm  
London, Victoria & Albert Museum



105. Nicolas Bonnart: *La Signore Spinette en Arlequine*  
rézmetszet, 25,9 × 19,1 cm  
Párizs, Bibliothèque Nationale de France



Bár Harlekin figurája eredetileg férfikarakter volt, 1695 táján Franciaországban megjelentek a női Harlekinek is. Angliában *Harlekina* legismertebb alakítója *Hester Booth* (szül. Santlow) volt, aki 1706-ban, mindössze 16 évesen debütált a Drury Lane színpadán. Specialitása a Harlekin-tánc volt, ami olyan nagy népszerűségnek örvendett, hogy táncoló alakját még burnótos szelencék fedelein is reprodukálták. John Ellys festményén e szerepben, a típus jellegzetes kosztümében jelenik meg, bal karja alatt ott van Harlekin szokásos attribútuma, a mágikus fakard. Ezzel a testtartással a francia metszetanyagban szintén találkozunk: Nicolas Bonnart metszetén *Mlle Spinette* táncoló Harlekinája közvetíti ugyanezt a pózt (104-105. kép). Ma már nehéz eldönteni, hogy a metszetek konvencionális megoldása vagy a rögzült tánclépések és mozgáskombinációk formulái inspirálták-e a megjelenítést.

### Mezzetin és Crispin

Bár a fentiekben néhány példán keresztül láthattuk, hogy Watteau művészete milyen mértékben távolodott el a valós színpadi gyakorlattól, a festő némely képén azonban, ahol kompozíciója középpontjába egy-egy kiemelt alakot helyezett, a kutatók erőteljesebben keresték a portréábrázolás lehetőségét, mint a csoportos jeleneteken. Ezek között említhetjük legismertebb művét, a melankolikus *Pierrot*-t (Gilles), vagy a gitározó *Mezzetint* mutató festményét. (106. kép) Ez utóbbi, kései művén, a háttérben látható női szobrot nem számítva, az alak egyedül jelenik meg, feltehetően szerenád ad szíve választottjának, akinek ablakára feltekint. Bár több kutató megkísérelte Watteau e figuráját konkrét személlyel azonosítani, a következtetések szerint a mű *Mezzetin* típusának legfeljebb „ideális portréját” nyújtja, tehát annak lényegi vonásait hordozza, anélkül, hogy a valós színpadi szereplőt ábrázolná.<sup>491</sup>

A *Mezzetin* ruhájába bújt férfialak feltehetően hivatásos modell volt, az alkotó több festményén és rajzán feltűnik. Egyúttal a portréjelleg háttérbe szorításáról tanúskodik az erős rövidülésben megfestett félre- és hátrahajló fej, minek okán az ábrázolt pontos arcvonásai nem láthatóak. Ha mindezek ellenére mégis bebizonyosodna a közvetlen színpadi inspiráció, összehatásában nem sokban gazdagodna a mű értelmezési köre, az alkotás alapvetően erős hangulati töltetét ez az adalék nem gazdagítaná. A művész kezében tehát az itáliai komikusok által inspirált közeg modern mitológiává,<sup>492</sup>

<sup>491</sup> POSNER 208.

<sup>492</sup> MOREAU 96.



106. Jean-Antoine Watteau: *Mezzetin*  
olaj, vászon, 55,2 × 43,2 cm  
New York, Metropolitan Museum



Mezzetin figurája pedig a vágyakozás megtestesítőjévé változott.<sup>493</sup>

A régi *Comédie-Italienne* színpadán *Angelo Costantini* alakította *Mezzetin* karakterét. A színész 1654-ben született Veronában, sikereit Párizsban az első itáliai társulat tagjaként alapozta meg, itt játszott annak 1697-es feloszlataáig. A királyi udvarban emellett az énekes-táncos multságok rendezőjeként tevékenykedett, s hasonló funkciót töltött be később II. Ágost drezdai udvarában. Gyorsan felfelé ívelő pályafutásának rövidesen a király szeretőjével folytatott tilalmas viszonya vetett véget, minek következtében mintegy 20 évet töltött börtönben.<sup>494</sup> Szabadulása után visszatérése nem volt zökkenőmentes, Párizsban csak 1729-ben láthatta viszont a közönség, s ugyanebben az évben érte utol a halál.<sup>495</sup> Reformjai közé tartozott, hogy elvetette a hagyományos maszk viselését,<sup>496</sup> de *Mezzetin* karakterének modernizálása is Costantini érdeme.<sup>497</sup> A figura az eredeti olasz szolga-típusok (*zanni*) leszármazottja, természetéhez szorosan hozzátartozik a muzsika és a tánc, kalandvágó, szerelmes alkatához könnyedség és kellem társul.

Angelo Costantinit François de Troy örököltette meg festményén, amelyen álló helyzetben, arcán visszafogott mosollyal mutatkozik.<sup>498</sup> (107. kép) Bár a fej ennél a kompozíciónál is enyhén hátrahajlik, a modell arcvonásai kivehetők. Az ábrázolt kilétéről árulkodik a viselt öltözék, a hosszanti csíkozással dekorált színpadi jelmez, amit a hozzáillő barett, a fehér gallér, a vállat köpenyként borító drapéria egészít ki. Gesztusa álló helyzete ellenére mozgalmas, testével egy dombormű irányába fordul, jobbjával rámutat, míg fejét az ellenkező irányba mozdítja el.

A festmény utalásai között az egyik legbeszédesebb a kép sarkában megjelenő dombormű jelenete: ezen ugyanis *Próteusz* történetéből emelt ki egy epizódot a festő. Az *Odüsszeia* negyedik énekéből ismert *Próteusz* jóstehetséggel bírt, isteni tudását azonban nem szívesen osztotta meg senkivel, csak azzal, aki csapdába tudta csalni

<sup>493</sup> Caylus beszámolója szerint Watteau saját kosztümjeibe öltöztette modelljeit. POSNER 57.

<sup>494</sup> NICOLL 192.

<sup>495</sup> MOREAU 122.

<sup>496</sup> Attilio Ottolenghi: Per il Centenario di Angelo Costantini. I comici italiani in Francia. *Gazzetta di Venezia*, 2 agosto 1929. 16.

<sup>497</sup> MOREAU 123.

<sup>498</sup> Eredeti a Chantilly Musée Condében, replikája a Comédie Française-ben. Datálása változó, a Bordeaux-i katalógus szerint 1689-ben festette François de Troy (1645-1730), amely után 1694-ben készült Vermeulen metszete. BORDEAUX cat. 77. p. 118.



öt.<sup>499</sup> Elfogásának nehézségét az jelentette, hogy átváltozó képessége segítségével állatok alakját, de még a tűz és víz formáját is képes volt magára öltetni. A „próteuszi” jelzőnél alkalmasabbat tehát keresve sem találhatott volna az antikvitásban jártas, művelt fő annak jellemzésére, hogy adott személy bármivé képes átlényegülni. Ahogy a színészi játék a szónoki előadási formákból lassanként a természetes előadásmód irányába haladt, a sztárkultusz kibontakozása idején a dicsérő szavak a színészi transzformáló képességet ekként emelték toposszá. Az átlényegülés művészetének magasztalását még egyértelműbb módon képviseli *Cornelis Vermeulen* François de Troy festménye után készült metszete, melyen a kép alatt *La Fontaine* verse önti szavakba a dombormű utalását, új Próteuszként méltatva Costantinit, akit a Természet a metamorfózis képességével áldott meg.<sup>500</sup>

Lényegében Troy műve nem színházi portré, hiszen a figurát nem egy konkretizálható előadás közben, szerepének alakítása során ábrázolta a művész. Egy olyan ismert színészt mutat meg alkotásán, akiről köztudomású volt a korban, hogy kiemelkedő tehetség és a *Comédie-Italienne* színpadán ő testesíti meg *Mezzetin* típusát. Így tulajdonképpen azoknak a hagyományos allegorikus portréknak a sorába illeszthető, amelyeken a modellt nemcsak arcvonásai, hanem a személyére (foglalkozására, státuszára, stb.) utaló kellékek segítenek azonosítani vagy jellemezni. Ez esetben egyértelműen utal foglalkozására a kosztüm, és kifinomult, allegorikus hivatkozás tehetségére Próteusz történetének megidézése.

Costantiniról Troy festménye után számos metszetváltozat készült: az egyik variáns *Mezzetin* nem a reprezentatív portré próteuszi minőségét hordozza, hiszen a dombormű helyén egy női arcképet találunk, míg a háttérben felbukkan Arlequin alakja, aki épp *Colombinának* udvarol. (108. kép) Bár a kiindulópont ugyanaz, néhány elem módosításával *Henri Bonnard*, a metszet készítője megteremtette azt a színházi miliőt, ami az eredeti festményről hiányzott. Ez a példa érzékletesen szemlélteti a *commedia dell'arte*-ábrázolások problematikáját: előképének ismerete nélkül joggal gondolnánk a jelenetet egy adott előadás dokumentatív értékű leképezésének.

Ezt a kompozíciós formulát a fentiekén túlmenően nemcsak Costantini személyének bemutatásához használták fel a metszők. Egy *Pietro Montani* nevű színész – kilétére a feliratból derül fény – mint *Jean Potage* szerepel Costantini portréjával szinte

<sup>499</sup> Ménelaosz így mesélte: „Hát mi rikoltva rohantunk rá, s a kezünk kivetettük / teste köré; de az agg se feledte cseles tudományát, / mert legelőször oroszlán lett ő, sűrűsörényes, / és azután sárkány, s párdúc, s nagytermű vadkan; / végre folyékony víz és nagy fa, magaskoronájú; / tartottuk makacsul, tűrő lélekkel, azértis.” (Devecseri Gábor ford.) Homérosz: *Odüsszeia* (IV. 453-458). Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986. 76.

<sup>500</sup> OTTOLENGHI 17.





107. François de Troy: *Angelo Costantini mint Mezzetin*, 1694 előtt  
olaj, vászon, 47 × 38 cm  
Chantilly, Musée Condé



110. Carle van Loo: *Prévile mint Mascarille*  
olaj, vászon, 80 × 65 cm  
Párizs, Comédie-Française



108. Henri Bonnard (François de Troy után): *Mezzetin*  
rézmetszet, 25 × 19 cm  
Párizs, Bibliothèque Nationale de France



109. Ismeretlen: *Pietro Montani faisant le personnage de Jean Potage*  
rézmetszet, 29,2 × 19,2 cm  
Roma, Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo



mindenben egyezően egy metszeten, mindössze arcvonásaikban különböznek, s az ismeretlen metsző alkotásáról hiányzik Próteusz reliefje. (109. kép)

Esettanulmányunk utolsó állomásaként még egy portré elemzése kívánczik az előzőek sorába, noha itt egy fordulattal vissza kell térnünk a Comédie Française színpadára, hogy a királyi színház első komikusa, *Pierre-Louis Dubus*, színpadi nevén *Préville* arcvonásait szemügyre vegyük.

Amilyen újtóként tüntetik fel a korabeli források Baront, Adrienne Lecouvreur, Mlle Clairont és Lekaint a tragédiában, olyan nagy volumenű figuraként nyilatkoznak a vígjáték területén Préville-ről. Valódi ereje abban rejlett, hogy bámulatos átváltozóképeséssel bírt, magánéletében elbűvölőnek, jó természetű, de rendkívül impulzív személyiségnek tartották. „*Préville úr nem fogadta el a királyszerpeket, mivel arcának derűs és játékos jellege imponálás helyett mindenkit kacagásra ingerelt volna, és azért vált ki a maga műfajában, mert ki tudta választani a hozzá legjobban illőt, azt, amire született.*” – írja Noverre a komikusról.<sup>501</sup>

Carle van Loo festményén Préville-t *Mascarille* szerepében örökítette meg Molière *L'Étourdi* című darabjában.<sup>502</sup> (110. kép) A színész csípőre tett kézzel áll, jobbával egy pergamenre mutat, amely egy drapériával borított asztalon terül szét. A testtartás, a törzzsel ellentétesen forduló fej, a mutató, előrenyújtott kar, a kosztüm határozottan emlékeztet Angelo Costantini portréjára. Bár a kompozíció nem teljes mértékben követi a jónéhány évtizeddel korábbi *Mezzetin* portréjának formai megoldásait, az utalás mégis érzékelhető e képen. Préville portréja arról tanúskodik, hogy Van Loo ismerhette Troy festményét és a kompozíció elemeinek átvételével folytonosságot teremtett a két, saját korában nagy népszerűségnek örvendő színész ábrázolási módszere között.<sup>503</sup> Ez a részleges másolás arra utal, hogy Costantini portréja remekül egyesítette magában az arcképfestészet kritériumait és a tehetségre való utalásrendszer elemeit, s ezzel követendő mintát teremtett az utókor számára.

<sup>501</sup> NOVERRE X. 92.

<sup>502</sup> Monval katalógusában Carle van Loonak tulajdonítja. MONVAL cat. 97. p. 55.

Carle van Loo festményeként hivatkozik rá Olivier, a darabot Beaumarchais *Sevillai borbélyaként* határozza meg, amelyben Préville *Figarót* alakította. Jean-Jacques Olivier: *Pierre-Louis Dubus-Préville de la Comédie Française* (1721-1799). Paris: Société Française d'Imprimerie et de Libraire, 1913. 175.

Renzo Guardenti Jean-Baptiste van Loo-nak tulajdonítja a festményt, szerinte Préville Molière *L'Étourdi* című darabjából, *Mascarille* karakterében jelenik meg, GUARDENTI ETI 204-205.; Neil Jeffares szintén *Mascarille* karakterét jegyzi *Jules-César-Denis van Loo* (1743-1821) másolata kapcsán. JEFFARES [Jules-César-Denis van Loo] 534. Valószínűbb ez a feltételezés, mivel Préville-t Figaro szerepében több képen és szobron is ábrázolták, más öltözék jellemzi és térdeplő pózban jelenik meg. Ezt a tartást megtaláljuk a Préville utódjaként e szerepet (és Crispinét is) átvevő Dazincourt-ról készült képeken, a gitár, ami Figaro fontos kelléke, szintén hiányzik.

<sup>503</sup> GUARDENTI ETI 204-205.





Hasonló motívumvándorlásról tanúskodik a *Farceurs Français et Italiens* festményén is ábrázolt Crispin karaktere, amely a francia komédia szülötte volt, de tipizált megjelenésében az itáliai színpad karaktereivel rokonítható. Crispin szerepének megalkotását sokáig Raymond Poisson nevéhez kötötték, valójában Paul Scarron *L'Escolier de Salamanque* című, spanyol témát feldolgozó darabjának szereplőjeként bukkant fel először. Crispin öltözeke ennek megfelelően spanyol jelleget öltött: fekete, testhez álló kabát, fehér nyakfodor, széles bőrv és egy legendásan hosszú szárú csizma alkotta. Egyes színháztörténészek szerint Poisson ez utóbbit azért viselte, mert lábai igen vékonyak és formátlanok voltak, más kutatók később azonban arra világítottak rá, hogy a szolgálk ilyet hordtak rossz időben. Mantzius szerint mindkét állítás tévedés, hiszen Scarron szövegszerűen utalt Crispin karakterének külső megjelenésére, amelynek tehát életre keltésétől kezdve szerves részét képezte a kosztüm, így nem Poisson invenciója volt ez a ruhaösszeállítás. Ezt megkérdőjelezhetjük abban az esetben, ha megfigyeljük az első Crispin-karaktert alakító Poisson Caspar Netscher által festett és Gérard Edelinck metszetváltozatában elterjedt portréját, amelyen a deréktól magasabban elhelyezkedő, széles bőrv egyáltalán nem jelenik meg viseletének részeként.<sup>504</sup> (111. kép)

Raymond Poisson a leírások alapján meglehetősen nagy termetű, zömök férfi volt huncut, kifejező arccal, nagy szája és pompás fogsora volt védjegye – még némely darabban utaltak is e jellegzetességeire. A régi iskola komikusaként megőrizte az udvari bolondok játékának ízét, a színpadon kívül éppúgy játszott, mint a színpadon. Netscher kompozícióján olyan pózban jelenik meg, mint aki közönségéhez beszél, természetes és valószínű gesztussal tekint ki a képről.<sup>505</sup>

Raymond Poisson 1685-ben vonult vissza a színpadtól, majd 1690-ben bekövetkezett halála után fia, *Paul Poisson* (1658-1735) vette át a szerepet, annak külső jegyeit és a karakter halandzsázó előadásmódját egyaránt tovább vitte. Paul Poisson arcmását több Watteau-képen fellelni vélték már, a *Francia színészek* és a *Francia színház* című festményén egyaránt megjelenik egy kerek szemű figura, a klasszikus Crispin-jelmezben, elődjével ellentétben a széles bőrvvel pocakja felett.<sup>506</sup> Valódi portrénak tekinteni – ahogy arra már Watteau felfogásmódjának jellemzésében kitértem – bajosan lehet meggyőző módon.<sup>507</sup>

<sup>504</sup> MONVAL cat. 152. p. 73.

<sup>505</sup> DELORME 64.

<sup>506</sup> Ellentmondani látszik ennek a tény, hogy Watteau egyik rajzán barátját, Nicolas Vleughels-t ábrázolta, míg a rajz után készült metszeten Paul Poisson neve szerepel. POSNER 206.

<sup>507</sup> Valóságghú portrét Alexis Grimou-nak tulajdonítanak a színésztől 1732-ből, amikor a híres második generációs Crispin már 74 éves volt. Crispin hagyományos jelmezét Grimou művészi fantáziája felülírta, a szűkre szabott felöltő helyébe buggyos ujjú kabát került, sapkáját aranylánc-díszítéssel dekorálta. GABILLOT 28.



111. Gérard Edelinck (Caspar Netscher után):  
*Raymond Poisson mint Crispin*, 1682  
rézmetszet, 48,3 × 36,7 cm  
London, British Museum



112. Janinet (André Dutertre után):  
*Prévillle mint Crispin*  
rézmetszet, 14 × 20 cm  
Párizs, Bibliothèque Historique  
de la Ville Paris



113. Pierre-Michel Alix: *Prévillle*  
kézzel színezett mezzotinto, 22 × 30 cm  
London, Victoria and Albert Museum



114. Jean-Baptiste Michel: *Prévillle*  
rézmetszet, 24 × 35 cm  
London, Victoria and Albert Museum



Amikor a Poisson-család kihalt,<sup>508</sup> akkor vette át Crispin szerepét Prévillé, aki ezt a karaktert szintén nagy sikerrel alakította a komikus repertoárban.<sup>509</sup> A szöveges források szerint nemcsak fizimiskája és megjelenése tért el a joviális és kissé iszákos François-Arnould Poissonétól, de játéktípusa is egészen mást tükrözött. Érzékeny művészi hajlammal bírt, nem tisztán tréfás volt: játékosabb és gazdagabb humorral alakította szerepeit.

Prévillé Crispin-alakítása többször, különböző módokon jelenik meg arcképein. Jean-Charles Le Vacher de Charnois *Costumes et annales des grands théâtres de Paris* (1786-89) című kötetében megjelenő ábrázolása Raymond Poisson Crispin-jének gesztusát követi.<sup>510</sup> A kompozíció készítője, André Dutertre, minden bizonnyal ismerte Edelinck metszetét, s ha szándékos másolásról nem is beszélhetünk, a Crispin jellemzéséhez hozzátartozó attitűd akaratlanul is átöröklődhetett a szerep későbbi alakítóinak ábrázolásaira. Pierre-Michel Alix és Jean-Baptiste Michel metszetén a reprezentatív portré-jelleg került előtérbe: Michel a színészt Crispin kosztümében, Alix hétköznapi viseletben ovális keretbe foglalva örökítette meg. (112-114. kép)

Michel képe olyan markánsan hangsúlyossá teszi a széles bőrvölggyel való ábrázolását, hogy még mellkép formátumú portréjára is beemelte. Az ovális keret alatti párkányt Crispin kellék-tárának további elemei gazdagítják: a komédiára utaló maszkok és a csörgősipkás udvari bolond bábfigurájának általános jelenléte mellett itt találjuk meg Crispin kardját és kalapját, ez utóbbi mindkét előző alkotáson a karakter kezébe került. Az attribútumok alatt egy újabb képet foglalt keretbe a metsző, amelyen Prévillé egyik színpadi jelenete kapott helyet. Ekként ötvözte alkotója az allegorikus, kosztümös és színházi portré ábrázolási stratégiáit képén, hogy Prévillé foglalkozását, előadói tehetségét és egyéniségét egyaránt tükrözze.

Mint az elemzések során láthattuk, a színpadi előadók képzőművészeti megjelenítésének kérdésköre sok összetevő vizsgálatával válik szintetizálható témává, míg eljutunk a fejezet bevezetőjében feltett kérdések megválaszolásához. Arra a kérdésre, hogy a *commedia dell'arte* színészei vagy a Comédie-Française komikusai részévé váltak-e a sztárkultusznak, igennel válaszolhatunk. Ennek jelentős mértékben előmozdítója volt a képzőművészet, Gillot és Watteau munkássága, ami a rokokó könnyed világába emelte át a színházi közeget, s a téma festészeti megjelenítésével fokozta az itáliai komédia népszerűségét a 18. században. A színházi indíttatású festmények elterjedése hozzájárult, hogy a komikus színészek ismert és elismert művészekké váljanak,

<sup>508</sup> A család harmadik, s egyben utolsó Crispinje Paul fia, François-Arnould Poisson (1696-1753) volt. Róla is készült színházi portré, Jean Cherfils (†1771) pasztellje, amelyen Alain-René Lesage *Crispin, rival de son maître* című darabjának alakításában örökítette meg. JEFFARES [Jean Cherfils] 124.

<sup>509</sup> MANTZIUS IV. 127-131.

<sup>510</sup> André Dutertre után Janinet színezett metszete, megjelent: Paris: Janinet, 1786-1789, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris



s kiéremeljék, hogy alakjukat portré-jelleggel is megőrizték az utókor számára. A példák tehát azt bizonyítják, hogy az ábrázolási hagyomány nemcsak befogadta a színház világát, hanem vissza is hatott arra. Ennek elengedhetetlen feltétele volt a társulatok egyes tagjainak egyéni, újító szellemű tevékenysége, tehetségük megléte, hogy ezáltal új Próteuszként tündököljenek koruk színpadán.

### Francia komédiajelenetek

Ahhoz, hogy az itáliai és a francia vígjáték-előadói stílus eltérő hangvételét érzékeltessék, az elemzések gyakran hívják segítségül Watteau *Itáliai komédiások* és *Francia színészek* című festményeit. Az *Itáliai komédiások* képéről bebizonyosodott, hogy a művész londoni utazása alkalmával festette, így közvetlen színpadi indíttatása kétséges. A festő *Francia színészeket* megörökítő műve azonban – ahogy a *Mercure de France*-ban az utána készült metszet hirdette – egy tragikomédia rögzített állóképében mutatja a párizsi királyi társulat előadóit.<sup>511</sup>

A festmény elemzése kapcsán olvashatunk olyan feltevéseket, miszerint a képen megjelenő teátrális pózok a francia színház előadási stílusát parodizálják. Amennyiben a francia színészeket ebben a patetikus gesztusrendszerben önmaguk karikírozásának véljük, ez leginkább azt bizonyíthatja, hogy a széles karmozdulatokat, a hátravetett fejet, a szélsőségesnek tetsző érzelmkifejezést mennyire túlzónak érezzük. Bár e korban a deklamáció a tragikus darabok csaknem egyetlen elfogadott kifejezőeszközeként működött, már Molière is nevetségessé tette ezt a stílust.<sup>512</sup> Watteau a tragikomédia kettős irányultságát az előtér tragikus pózokban tetszelgő előadói mellé a háttérből érkező komikus Crispin alakjával érzékelteti festményén.

Watteau követőjénél, Nicolas Lancret-nál (1690-1743) nagyobb eséllyel találunk olyan kompozíciókat, amelyek a francia vígjáték-jelenetek jellegét valósághűbben közvetítik. A festő Párizsban Pierre Dulin akadémiai professzor műhelyében kezdte meg tanulmányait, majd 1712-13 körül Claude Gillot-nál képezte magát tovább, 1717 körül egy rövid időre Watteau is tanítványává fogadta, s mint egyik legjelentősebb követőjét, a fête galante világának tolmácsolóját jegyzi a művészettörténet.

<sup>511</sup> POSNER 266.

<sup>512</sup> Börsch-Supan példaként egy dán író, Ludwig Holberg megjegyzését hozza, amit párizsi látogatása nyomán vetett papírra: eszerint az itáliai komédiásoknál bevett gyakorlat volt, hogy parodizálták a francia stílust. BÖRSCH-SUPAN 25. Ennél korábbi példát is ismerünk a deklamáció karikírozására, egyenesen Molière-től, aki az *Impromptu de Versailles* című komédiájában gúnyolta ki a nagy tragikus színészek játékstílusát. HECKER 107.



Watteau-val ellentétben, úgy tűnik, Lancret lehetőséget látott abban, hogy korának előadóművészeit megörökítse: az 1730-as évektől az Opera táncosnőiről és a Comédie Française színészeiről egyaránt hagyott hátra kompozíciókat; e portrékat általában csoportos jelenetekbe fogalmazta.

Lancret az 1739-es Szalonon *Philippe Néricault Destouches* komédiáiból választott jeleneteivel szerepelt, a *Le Glorieux* és a *Le Philosophe marié* képével. Az eredeti festményeknek nyoma veszett, a műveket metszetekről ismerjük. Több feltételezés is napvilágot látott, hogy a képeken mely színészek sorakoznak fel a Comédie Française társulatából: a *Le Glorieux* képén vélhetőleg Grandval, Quinault-Dufresne, Mlle Quinault La Cadette és Mlle Labatte szerepel. A *Philosophe marié* esetében Mlle Labatte, Mlle Quinault la Cadette, J-B. Maurice Quinault és Marie-Anne-Catherine Quinault neve vetődött fel.<sup>513</sup>

Lyonnet enciklopédiájában az egyszerűség kedvéért reprodukciói alá a *Famille QUINAULT dans le Glorieux/dans le Philosophe marié d'après Lancret* felirattal szolgál, amin cseppet sem lepődhetünk meg, ha a feltételezett modellek listájára tekintünk. A népes Quinault-családról Mantzius ironikusan jegyzi meg: káros lehet a színházra, ha egy színészcsalád tagjainak száma magasabbra rúg, mint tehetségük mértéke.<sup>514</sup>

A *Le Glorieux* erősebben hordozza magán a portréábrázolás jegyeit, mivel a szereplők mindnyájan a néző felé fordulva pózolnak, a színpadi párbeszédet a két férfi előrenyújtott karja illusztrálja. (115. kép) A csoportképen a középre komponált alak, Quinault-Dufresne vonja magára a figyelmet. A színész portrészertő megörökítését kétes értékkel bizonyítja, hogy a későbbi színháztörténeti kiadások, mint például E.-D. de Manne *Troupe de Voltaire* című gyűjteménye Quinault-Dufresne arcképét erről a kompozícióról kölcsönözte.<sup>515</sup> Erősebb érv a színész meghatározó jelentőségére ez esetben, hogy Destouches kimondottan számára írta a *Le Glorieux*-t és róla is formázta *Tufière*-t, a főszereplőt. Egy anekdota is fűződik a színdarab keletkezéséhez: állítólag Destouches a szöveget átadta a színésznek olvasásra, aki azonban félt a róla alkotott képtől és három évig el sem olvasta, bár ágya mellett hevert a kézirat.<sup>516</sup>

<sup>513</sup> Lyonnet az eredeti képek datálásánál a *Philosophe marié* esetében 1727-et, a *Le Glorieux*-nél 1732-es keletkezési évet ad meg. LYONNET II. 248., 560-562., 568. Ezek a dátumok Destouches darabjainak a születési éveivel esnek egybe.

<sup>514</sup> MANTZIUS V. 235.

<sup>515</sup> E.-D. De Manne–Henri Lefort: *Galerie historique des comédiens françois de la Troupe de Voltaire*. Lyon, 1877.8-9. oldal közti tábla

<sup>516</sup> MANTZIUS V. 237.





115. Nicolas Gabriel Dupuis (Nicolas Lancret után): *Le Glorieux*, 1738 k.  
rézmetszet, 38,1 × 46,4 cm  
Drezda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



116. Charles Dupuis (Nicolas Lancret után): *Le philosophe marié*  
rézmetszet, 38,1 × 46,8 cm  
Drezda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



A darab előszavában a szerző a főszereplő színészi játékát – hanglejtését, büszke járását, nemességét, gráciáját – méltatja, amit Lancret ábrázolása is sejtet.<sup>517</sup> Bár az előszó nem emlékezik meg Grandval alakításáról, a bal oldali figurában az ő vonásait fedezhetjük fel. Lancret 1739-40 körül több rajzán kísérletezett azzal, hogy Grandval alakját elegáns, könnyed tartásban vázolja fel.<sup>518</sup> A két fennmaradt rajzon megjelenése éppúgy rokonítható a *Le Glorieux* metszetén megjelenő pózzal, mint Lancret-nak a korábbiakban elemzett azon allegorikus portréjával, amelyen a színész egy kertben Thália és Melpomené szobraival ékesített szökőkút mellett áll.

A másik Destouches-dráma, a *Philosophé marié* jelenete esetében valamivel több érzelem és interakció olvasható le a metszetről: a jobb oldalon csoportosuló férfiak eleven gesztikulációval vonják magukra a figyelmet, míg a további szereplők – kezüket nyugalmi állapotban tartva – e ponton csupán szemlélői a beszélgetésnek.<sup>519</sup> (116. kép) A színészek póza mindkét kompozíción felidézi a *crux scenica* szabályát, vagyis azt a testtartás kodifikációt, ami a tragikus színjátszás esetében is érvényben volt, de a francia tragédia előadóinak portréin nehezebben fedezhetők fel a fél- vagy háromnegyed-alakos beállítások miatt. Az egymáshoz képest derékszögben fordított lábfejek, a néző irányába fordított test, a visszafogott gesztusok megjelenítésében érzékelhető a színpad *bienséance*-elve, ami nemcsak a tragédia és a történetképek decorumával, hanem a rokokó festészetet jellemző arisztokratikus eleganciával is tökéletesen egybecsendült. Ezeket látva érthetjük meg Collé nézeteit, hogy mennyire *más lélekkel* kellett felruházni magát a francia nézőnek, ha itáliai vagy francia komédiát akart megtekinteni.

Az a festészeti stílus és modor, amit Watteau vezetett be a francia művészetbe, a *commedia dell'arte* témává emelése mellett még egy szálon végigvezethető a színész-ábrázolások szempontjából. A *fêtes galantes*-jeleneteknek talán hűségesebb leszármazottai és hangvételükben sokkal erősebben kötődnek a szabadban folytatott játékok, az évődés, a szerelem világához azok az alkotások, amelyeken a festők természeti környezetben helyezték el színpadi modelljeiket. Bár ezzel az attitűddel a festők messze eltá-

<sup>517</sup> Néricault Destouches: *Le Glorieux*. in: *Œuvres Dramatiques de N. Destouches*. Tome II. Paris, 1811. 311.

<sup>518</sup> Egyik, 1740 körülre datált krétarajza magángyűjteményben (Párizs, Collection M. et Mme Cailleux); a másik, 1739-re keltezett rajz a San Franciscói Fine Arts Museum gyűjteményében. BORDEAUX p. 150. cat. 139.

<sup>519</sup> Az V. felvonás utolsó jelenetét ábrázolja a metszet, amelyben a szöveg szerint az összes szereplő színen van, miközben a metszet mindhárom női szereplőt felsorakoztatja, de a darabban szereplő öt férfi közül csupán négyet mutat. Talán Lisimont nem ábrázolja, akinek nincs szöveges szerepe a darab végjátékában. Eszerint a főszereplő Ariste nagybátyjával, Géronte-tal és barátjával, a márkival beszélget. Néricault Destouches: *Le Philosophé marié*. in: *Œuvres Dramatiques de N. Destouches*. Tome II. Paris, 1811. 129-132.

volodtak a kőszínházak enteriőrjeleneteitől, a rokokó hangulat közvetítésén túl mégis hűen megőrizték modelljeik arcvonásait.

Watteau többször feldolgozott *Zarándoklat Cythera szigetére* című kompozíciójáról is bebizonyosodott, hogy megszületését egy színházi előadás inspirálta: kiindulópontja Florent Dancourt *Les trois cousins* című darabja volt, amit 1700-ban mutattak be.<sup>520</sup> Watteau képének első, 1709-es változata a későbbi variációknál talán annyiban érzékelteti erőteljesebben a színpad hatását, hogy a festő kisebb termélység illúziójával dolgozott e művén, a szereplők és a környezet nem került szerves egységbe, a figurák pedig a kép síkjával párhuzamosan sorakoznak fel. (117. kép)

Portrét a fentiek ellenére sem keresnénk az alkotáson, pedig a legkorábbi képváltozat kompozíciójának középpontjában egy vörös ruhába öltözött, háttal álló nőalakot kis segítséggel azonosítani tudunk: Charlotte Desmares-t, aki *Colette* szerepét alakította Dancourt színművében. Az attribúció annak a metszetnek köszönhető, amelyet Watteau műve után Louis Deplaces készített Colette kosztüméről,<sup>521</sup> s amelyen feltűntették: *Mlle Desmares jouant le rôle de Pelerine*.<sup>522</sup> Természetesen egy, a kép nézője felé hátát fordító figuráról bajosan szólhatnánk a portréábrázolások között, ebben az esetben a *commedia dell'arte* karaktereinél felvetett problematikával rokonítható e jelenség: a színésznő neve olyannyira összeforrt a szerepével, hogy még egy ilyesfajta beállításban sem hagyták el a modell azonosítására szolgáló névfeliratot. (118. kép)

Colette szerepét később Charlotte Desmares-től unokahúga, Mlle Dangeville vette át,<sup>523</sup> és a képzőművészek továbbra is fenntartották élénk érdeklődésüket e tematika iránt. Louis Vigée pasztelljei között több, különböző modell jelenik meg, akik a zarándokok botjával, gyakran a kagyló attribútumával díszített utazóruhában pózolnak. Ezek sorában találjuk Mlle Dangeville-t, a modell kilétét a pasztell hátoldalán lévő felirat tanúsítja.<sup>524</sup> Egy másik zarándokhölgy Vigée *œuvre*-jében csaknem ugyanebben a testtartásban és képkivágatban jelenik meg, arcvonásaiban Mme Pompadourt vélik felfedezni,<sup>525</sup> amit igazolni látszik, hogy a Petit Appartements-ban ő szintén belebújt

<sup>520</sup> Tolnay Károly: *Hajóraszállítás Küthéra szigetére*. in: Tolnay K.: *Teremtő géniuszek. Van Eycktól Cézanne-ig*. Budapest: Gondolat, 1987. 223.

<sup>521</sup> LEFRANÇOIS 182. [P.40]

<sup>522</sup> BÖRSCH-SUPAN 64.

<sup>523</sup> DE MANNE-LEFORT 1877. 46.

<sup>524</sup> *Mlle Dangeville dans le rôle de Colette des Trois Cousins, par Vigée de l'Académie de Saint-Luc, père de Mme Vigée-Lebrun*. DELORME cat. 106. p. 193.

<sup>525</sup> JEFFARES [Vigée] 543.







117. Jean-Antoine Watteau: *Cythera szigete*, 1709 k.  
olaj, vászon, 43,1 × 53,3 cm  
Frankfurt, Städtische Galerie



118. Louis Deplaces (Watteau után):  
*Mademoiselle Desmares jouant le rôle  
de Pelerin*  
rézmetszet, 13,9 × 7,7 cm  
New York, Metropolitan Museum



Dancourt e szereplőjének bőrébe.<sup>526</sup> Egy harmadik Vigée-pasztellen e pózt az Opera híres tenorja és Mme Pompadour zenetanára, Pierre Jélyotte ismétli. (119-121. kép)

E körbe sorolhatjuk még Beaumont metszetét, amely Jacques-Charles Allais festménye után készült: ezen a Théâtre Italien csillaga, *Mme Favart* jelenik meg zarándoköltözetben.<sup>527</sup> Allais, aki témaválasztásában Louis Vigée követője volt, hasonló módon használta fel a zarándoktípust, mint mintaképe. A festő *œuvre*-jében találunk más, zarándoknak öltözött figurákat is, amelyek a Vigée által használt kompozíciós megoldásokat követik: a modellek azonban nem színészek, *M.* és *Mme Germain du Bois de Crancé* öltötték magukra a szerelem zarándokainak jelmezét.<sup>528</sup> Ezek az arcképek érzékeltetik azt a folyamatot, hogy – bár a szerelem zarándokainak motívuma már a 17. század végén feltűnt<sup>529</sup> – az eredetileg színpadi indíttatású kompozíciók miként távolodtak el forrásuktól és lényegültek át valami más tartalmi mondanivalóval bíró műfajjá, jelen esetben hogyan váltak az allegorikus arcképfestészet alapjává.<sup>530</sup>

Ezeknek a semleges háttér előtt pózoló, félalakos beállításban ábrázolt zarándokoknak a formai mintaképét Alexis Grimou alkotásai között leljük fel, akinek a *Le Jeune Pélerine* című képén megjelenő ifjú hölgyről több kutató feltételezte, hogy a fiatal Mlle Dangeville portréját adja vissza.<sup>531</sup> (122. kép) Marie-Anne Botot, azaz Mlle Dangeville 1714-ben született, már háromévesen fellépett egy balettben, majd 1722-ben, nyolcéves korában az *Inconnu* című darabban játszott. Grimou ifjú zarándokhölgyének képét 1725 körülre datálják, Mlle Dangeville 11 éves volt ekkor – a festmény és feltételezett modelljének összekapcsolását megengedné az ábrázolt életkora. Bár számomra valószínűbbnek tűnik, hogy Vigée csupán a kompozicionális megoldások tekintetében követte Grimou-t, a komika meglepően korai színpadra lépése azonban ténylegesen elegendő

<sup>526</sup> Émile Campardon: *Madame de Pompadour et la cour de Louis XV au milieu du dix-huitième siècle*. Paris, 1867. 88.

<sup>527</sup> Reprodukciót közöl pontos adatok nélkül: Maurice Dumoulin: *Favart et Madame Favart*, Paris, é.n. 41.

<sup>528</sup> JEFFARES [Allais] 32.

<sup>529</sup> TOLNAY 3. jegyzet

<sup>530</sup> Főként három alkotó munkásságában találunk hasonló megoldásokat: Louis Vigée művei között egy kislány pásztorlánynak öltözve, amely Mlle Dangeville zarándokhölgy kompozícióját követi, Carlo Bertinazzi Arlequin-kosztümébe fekete bőrű kisfiút öltöztetett. Ifjú pásztorok és pásztorlánykák hasonló képkivágatban jelennek meg Léon-Pascal Glain munkái között. A három művész egy műhelyben dolgozott, így a kompozíciós megoldások hasonlósága nem meglepő. JEFFARES [Glain] 208-210.; JEFFARES [Vigée] 545-546.

<sup>531</sup> Gabillot 26.; Dumont-Wilden: *Le portrait en France*. Bruxelles: Librairie Nationale d'Art et d'Histoire. G. van Oest & Cie., 1909. 197.





119. Louis Vigée: *Mlle Dangeville mint zarándok*  
pasztell, 65 × 50 cm  
Párizs, Comédie Française



120. Louis Vigée: *Pierre Jélyotte mint zarándok*  
pasztell, 70,5 × 56,6 cm  
Magángyűjtemény



121. Louis Vigée: *Mme Pompadour (?) mint zarándok*  
pasztell, 62,8 × 52,1 cm  
Magángyűjtemény



122. Alexis Grimou: *Ifjú zarándok*, 1725-26  
olaj, vászon, 82 × 64 cm  
Firenze, Galleria degli Uffizi





okot szolgáltatott arra, hogy szinte gyermekként örökösség meg alakját, amint azt Jean-Baptiste Pater (1695-1736) művei bizonyítják.

A Watteau-követők táborából kiemelkedő Pater munkásságában ritka az arckép – többnyire családtagjairól készült festményeket találunk –, de e kevés portré között monográfiája, Ingersoll-Smouse egy, az ifjú *Mlle Dangeville*-ről készült és egy *Le Petit Poinçon* címen tárgyalt színésznőportrét mégis meghatározott.<sup>532</sup> A két kép kompozíciója sokban hasonlít egymáshoz, mivel az alkotások modellje vélhetőleg egy és ugyanaz: *Mlle Dangeville*.<sup>533</sup> (123-124. kép)

Az egyik képen – amit Jacques Philippe Le Bas metszetéről ismerünk – a színésznő a kompozíció középpontjában maszkkal kezében pózol: „*Représentée en Thalie avec des génies habillés de différents habits comiques*”, ahogy a metszet felirata azonosítja.<sup>534</sup> A fákkal, bokrokkal dús ligetben a komika körül pózoló génuszok pajkos gyermekek, akik a Watteau festményeiről ismerős kosztümökben hajlonganak, gesztikulálnak vagy tekintenek ki a képből. Az ifjú Dangeville portréján azonban még egy mozzanat figyelemre méltó: a színésznő feje fölött egy puttó lebeg, kezében koszorúval, amellyel megkoronázni készül a sikeres fiatal tehetséget. A motívum forrását ez esetben egy korábbi alkotás adhatja: a korábbiakban elemzett, Nicolas de Largillière *Mlle Duclos*-t Ariadné szerepében ábrázoló képét idézi. Ez a mű tehát egy allegorikus portré létrehozásának igényével született, hogy az ekkor 16 éves leányt idejekorán a Komédia műzsájaként köszöntse.

A *Petit Poinçon* címen ismert képen a központi nőalak ugyanebben a tartásban mutatkozik, kezében szintén maszkkal, bár a babérkoszorúval érkező puttó ez esetben elmaradt. A környező alakokban sem a komikus karaktereket ismerhetjük fel: négy nőalak fekvő, ülő pózban egybefonódó csoportja látszik az egyik oldalon, a másikon egy pár, akiknek diskurálását egy, Crispin hagyományos öltözetébe bújt figura hallgatja ki. A mű címéül szolgáló *Petit Poinçon* Daigueberre *Le Prince de Noisy* című komédiájának címszerepe volt. A druidákkal, orákulummal, mágikus pallossal és sok egyéb fantasztikummal színesített darabot 1730. november 4-én mutatták be; ám a történet valószerűtlen eseményei nem arattak sikert, így mindössze hét előadást ért

<sup>532</sup> Florence Ingersoll-Smouse: *Pater*. Paris: Les Beaux-Arts, 1928. fig. 201-204., kat. 549-550. p. 81.

<sup>533</sup> E.-D. De Manne-Frédéric Hillemacher: *Galerie historique des comédiens françois de la Troupe de Voltaire*. Lyon, 1861. Az 1861-es kötet még nem jegyzi, de 1877-es új kiadásában már *Petit Poinçon* szerepével indítja azt a listát, amely *Mlle Dangeville* legfontosabb szerepeit sorakoztatja fel. DE MANNE-LEFORT 1877. 53.

<sup>534</sup> INGERSOLL-SMOUSE cat. 549. p. 81.







123. Jacques Philippe Le Bas (Pater után): *Mlle d'Angeville la jeune représentée en Thalie avec des genies habillés de différents habits comiques*  
rézmetszet, 44,7 × 56,2 cm



124. Jean-Baptiste-Joseph Pater (attr.): *Fête Champêtre (Petit Poinçon)*  
olaj, tábla, 15,2 × 20,3 cm  
San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco



meg, az eredeti vígjáték nyomtatásban meg sem jelent.<sup>535</sup> Alig két évtized múltán, 1749 márciusában Charles-Antoine Le Clerc de la Bruere librettójával mint *balett heroïque*-ot mutatták be a királyi Petit Appartements-ban.<sup>536</sup> Versailles-ban Poinçon kosztümét Madame Pompadour öltötte magára, később az Opera is műsorára tűzte a darabot.

A történet főhőse egy herceg, aki egy druida leányának kezéért küzd – ez az adalék rávilágít arra a különbségre, ami a Mlle Dangeville-ről készült két Pater-kompozíció között a legszembevetőbb, hogy a színésznő ez utóbb tárgyalt művön férfiruhát visel. Arra ugyan nem leltem meg a választ, hogy a herceget miért női színész alakította, de mivel a darab Mlle Dangeville címszereplése után Mme Pompadour repertoárjának is része lett, természetesnek vehetjük a nadrágszerepet. Ezen a képen a portréjelleg háttérbe szorul, de ezt magyarázhatja a kép aprócska mérete és vázlatossága. Nyomát sem leljük a darabot átható fantasztikumnak a modell környezetében, így az előadásra gyakorlatilag a férfiruhán kívül semmi nem utal.

### A mozdulat mint attribútum

Hatásukban a *fêtes galantes*-jelenetekhez hasonlóak a korszak néhány kiemelkedő táncosnőjét felvonultató portrék, a képzőművészeti anyag azonban arról árulkodik, hogy a személyes vonások rögzítéséhez egy hangsúlyosabb ismertetőjel társult: a mozdulat.

A táncjelenetek számának megnövekedésében hasonló motivációk vonulnak fel a háttérben, mint általában a színpadhoz kötődő ábrázolások esetében. A korszak jelentős változásokat hozott a táncstílusban, a táncosok egyre magasabb technikai tudással bírtak, e bravúros képességeik nyomán a közönség csodálata az ünnepektől csillagok pozíciójába emelte személyüket. A táncosok színpadi gesztusa a korszakban olyan vándormotívummá lépett elő, mely kompozíciós formulaként éppúgy elterjedt, ahogy az előadóművészek vendégszerepléseikkel a színházi élet főbb európai központjaiban az új táncstílust meghonosították.

A balett kezdeteit a reneszánsz Itáliában találjuk meg, de évszázadokon át az udvari szórakoztatás kelléke maradt csupán. A tánc fejlődésének második nagy periódusa akkor vette kezdetét, amikor a balett szenvedélyének hódoló XIV. Lajos először maga

<sup>535</sup> A történet arról szól, hogy Prince de Noisy megtagadja önnön címét, és *Petit Poinçon*ként egy óriással Alie hercegnő szívéért küzd, aki egy druida lánya. A nemes Poinçon végül párharcban legyőzi és megöli riválisát. Adolphe Jullien: *Histoire du théâtre de Madame de Pompadour, dit Théâtre des petits cabinets*. Paris, 1874. 48-49.

<sup>536</sup> M. de Lérís: *Dictionnaire portratif historique et littéraire de théâtres*. Paris, 1763. 364.



lépett színpadra, majd lefektette alapjait a hivatalos táncművészet intézményrendszerének. A felsőbb körök házi mulatságaiból így születhetett meg a táncművészet mint foglalkozás, amelyet XIV. Lajos 1661-ben a Királyi Táncakadémia megalapításával kívánt fejleszteni. Egy évtizeddel később jött létre a Királyi Zeneakadémia, amely egyesülve a táncakadémiával a párizsi Opera előadásait immár együttesen alkotta meg. A hivatásos táncosok köre egyre gyarapodott, s hogy a tehetséges utánpótlásról gondoskodjanak, s a gyorsan hódító, népszerű operabetétek előadásaihoz táncosokat képezzenek, a párizsi Opera saját balettiskolát alapított.

Az udvari előadások merev koreográfiája helyébe lassan a szabadabb, expresszívabb mozgás és gesztusok kerültek. A 18. századi táncstílus fejlődéséhez a táncosok egyéni újításai nagyban hozzájárultak: további lépésekkel gyarapították az addig rögzült hagyományt, finomították a mozdulatok repertoárját, s változtatásokat kezdeményeztek a színpadi viselet esetében is. A század közepén az igazi reformot a már többször idézett táncos-koreográfus, Jean-Georges Noverre hozta meg, aki pályafutását tizenévesen a berlini Opera táncosaként kezdte, ült a párizsi Opera igazgatói székében, és dolgozott Mária Terézia bécsi udvarában is.<sup>537</sup>

Az ő nevéhez fűződik a *ballet d'action* megteremtése, azaz a tánc drámai cselekmény köré szövésével a kecses mozdulatok mélyebb tartalommal való megtöltése, amellyel a közjátékok és a szórakoztatás kellékéből az önálló mondanivalóval bíró, kifinomult mozgáskombinációkkal való testbeszéd már a tragikus színjátszáshoz hasonlóvá válhatott. Noverre sokat tanult a gesztusokról David Garricktól, ahogy a színész is értékelte barátja tehetségét, s hogy a drámai momentumokat teremtő képességét dicsérje, egyenesen a *Tánc Shakespeare-jének* nevezte őt.<sup>538</sup> Újításait és a táncról vallott nézeteit, amelyeket a fentiekben többször idéztem, mivel számos kapcsolódási ponton találkoznak a prózai műfajokkal, *Levelek a táncról és a balettekről* című művében foglalta össze.

A legkorábbi előadásokon csupán férfiak táncoltak, majd a nőtáncosok kara a királyi udvar hercegnőiből és hölgyeiből verbuválódott. Amint a színpad a női táncosoknak teret engedett, a portréfestészet e bájos és finom mozgású hölgyek felé fordult; s ugyan tehetséges férfitáncosokban sem volt hiány, róluk jóval ritkábban kapunk képet a században. Eleinte a táncosok maszkot viseltek,<sup>539</sup> ennek ellenére az őket megörökítő

<sup>537</sup> Eva Campianu: *Terpsichore im Wien der Kaiserin. in: Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740-1780 aus Anlass der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin.* Herausg. Walter Koschatzky. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1980. 407.

<sup>538</sup> POWELL 684.

<sup>539</sup> Noverre maga is sok sort szentel az álarc elvetésének. NOVERRE X. Az arckifejezésről. Miért ne használjunk maszkot? 85-95.



ábrázolásokon sem a 17. század végén felbukkanó metszetek, sem a 18. század első évtizedeiben készült festmények esetében nem látjuk a maszkok használatának szokását. Ez esetben a képzművészeti tradíció és a portréigény jóval erősebbnek bizonyult a színpadi viselet precíz megjelenítésének igényénél.

Az Opera megalakulásának első évtizedeiben a sokszorosító grafika dolgozta fel elsők között az ismert táncosok színpadi mozgását. Az 1688-ban debütált Marie-Thérèse Subligny-ről például az 1690-es évekből maradt fenn több metszet, melyen táncoló mozdulatát rögzítette az ismeretlen készítő, amint kitárt karokkal pózol a közönség felé. Ez a testtartás az egész évszázadban vissza-visszaköszön Európa-szerte, egyre finomabb, elegánsabb módon, ahogy a tánc is megélte a maga metamorfózisait.

A francia táncművészet alakuló periódusából három olyan balerínát emel ki a táncművészeti irodalom, akik egy új stílus megteremtői vagy bizonyos tánclépések kitalálói voltak. Az első jelentős táncosnők között tartják számon *Françoise Prévost*-t (1680 k.-1741), aki 1699-ben lépett a párizsi Opera társulatába. Legnagyobb sikerét *Pierre-Charles Roy* és *Louis Lacoste Philoméla* című operájában egy bacchánsnő szerepében aratta, amelyet 1723. április 23-án a királyi Zeneakadémián alakított.<sup>540</sup> Ebben a szerepben örökölte meg Jean Raoux a balerínát festményén. (125. kép)

A festő Jean Raoux kezdetben Antoine Ranc, majd Párizsban Bon Boulogne tanítványaként kezdte pályafutását. Eleinte a magasztosabb, történeti tárgyú képek műfajában tevékenykedett, később azonban a könnyedebb témák felé fordult: portrék, társasági jelenetek születtek ecsetje nyomán, az előadóművészek megörökítését pedig minden bizonnyal Nicolas de Largillière művészete inspirálta festői pályáján.<sup>541</sup>

Raoux kompozíciójának középpontjában Mademoiselle Prévost karcsú alakja szökellő mozdulattal jelenik meg. Jobb kezével egy szőlőfürtöt emel a magasba, baljában egy thyrst tart, amiket Dionüszosz hagyományos attribútumaiként ismerünk. A tánc helyszínéül fákkal övezett liget szolgál, a főalak mögött fuvolázó faunok tűnnek elő. A háttérben nimfák és szatírok járják körtáncukat, s a táncosok dinamikus gesztusa a bacchánsnő légiesen könnyed mozdulatára reflektál. A festmény alsó sarkában egy csörgődob látható, ami gyakran felbukkan bacchanália-jelenetek kellékeként. Mivel a bacchikus menet a tánc megjelenítésének egyik legrégebbi hagyományát képviseli, a hangszer egyúttal a balerina-ábrázolások gyakori kísérő attribútumaként is visszaköszön. A táncosnő áttetsző inget visel, amelyet gazdagon hullámozó drapéria övez: ilyesfajta lenge öltözék a korban nem jellemezte a színpadi viseletet, vélhetőleg a táncosnői

<sup>540</sup> BORDEAUX cat. 53. pp. 96-97.

<sup>541</sup> Jean Raoux: *Portrait de Mlle Prévost en bacchante*. Musée des Beaux-Arts de Tours. Guide des Collections, Réunion des Musées Nationaux, 1998. cat. 57. p. 77.





125. Jean Raoux: *Mademoiselle Prévost mint bacchánsnő*, 1723  
olaj, vászon, 209 × 162 cm  
Tours, Musée des Beaux-Arts





attitűd, a test kecses mozdulatának ábrázolási igénye hívta létre ezt az invenciózus festői megoldást. Szintúgy a festői fantázia kreációja, hogy a keretező zenélő és táncoló alakok „valódi” szatírokká lényegültek át Raoux kompozícióján.

Françoise Prévost 1730-ban hagyta el a színpadot, hogy átadja helyét növendékeinek, a bájos és virtuóz *Marie-Anne Cupis de Camargónak* és az expresszív mozgású *Marie Sallé-nak*.<sup>542</sup> A táncosnő-triász e két, ifjabb tagjának színpadi mozdulatvilágát többek között Nicolas Lancret egy-egy kompozícióján tanulmányozhatjuk.<sup>543</sup>

Mademoiselle Camargo a 18. században új lépésekkel gazdagította a balettet, s hogy mozgását megkönnyítse, lerövidítette a szoknya hosszát.<sup>544</sup> Lancret – több változatban ismert<sup>545</sup> – festményein, és Laurent Cars metszetén (126. kép) *La Camargo* virágfüzerekkel díszített ruhában pózoló alakja került a kompozíció középpontjába. A mozgás érzetét a kilendülő láb, a felemelt karok érzékeltetik, amit a félreforduló fej gesztusa erősít, kecses tartását finoman összeérintett ujjai fokozzák. A háttér – ahogy Raoux képén – szintén egy park, amelynek fái kétoldalt keretet adnak a központi jelenetnek. Középpont – az egyes képváltozatoktól függően – egy füves térséget vagy egy színpadszerű emelvényt találunk, ahol maga a táncjelenet zajlik. A balerina mellett a színházi szokásokhoz kötődve muzsikuskok csoportja kapott helyet, közülük a furulyázó és doboló zenészt emelte át a festő keretező alakként a táncosnő másik oldalára. Annak meghatározására, hogy Marie-Anne Camargo e táncjelenete mely konkrét előadáshoz köthető (vagy kapcsolható-e egyáltalán), az áttekintett források alapján nem találtam utalást.

*La Camargo* riválisa, *Marie Sallé* 1721-ben debütált a párizsi Opera színpadán, de nagy sikert aratott Londonban,<sup>546</sup> kivívta Händel csodálatát, aki *Terpsikhoré* című

<sup>542</sup> BORDEAUX cat. 53. p. 97.

<sup>543</sup> A század második felében a táncosnők sorából *Marie-Madeleine Guimard* nevét emelhetjük ki, akiről többek között Jean-Honoré Fragonard készített portrét.

<sup>544</sup> NEMILOVA 163.

<sup>545</sup> A *táncoló Mlle Camargo* kompozíciójának négy változata ismert különböző gyűjteményekből: Wallace Collection, London; Musée des Beaux-Arts, Nantes; Ermitázs, Szentpétervár; Andrew W. Mellon Collection, National Gallery of Art, Washington. A replikák közül a Washingtonban őrzött alkotás tér el látványosan egyéb vonatkozásaiban is a többi megoldástól, hiszen Lancret ezen vonultatja fel a legtöbb szereplőt. A zenészek csoportját itt szinte teljesen elrejtette a háttér fái közé, s a ligetet pihenő párokkal töltötte meg. A figurák némelyike a középpontban lévő Mlle Camargo és partnerének kettősét (*pas de deux*) figyeli, de a főalakoktól jobbra megjelenő pár esetében a táncba hívás gesztusát is érzékelhetjük. A washingtoni mű legszokatlanabb eleme a festmény bal szélén álló férfi, aki kitekint nézőjére a képből.

<sup>546</sup> „Verekedtek a színházjegyekért, s a nagyszerű táncosnő tehetségét ünneplő lelkesedést mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az egész nézőtérrel aranyakkal teli erszényeket dobáltak a színpadra. Az aranyakon kívül még egy csomó bankjegyet is talált az erszényekben. Garrick határozottan állította, hogy ez az előadás kétszázezer franknál is többet jövedelmezett Sallé kisasszonynak.” – írja Noverre Marie Sallé londoni jutalomjátékáról. NOVERRE pp. 179-180.





darabjával tisztelgett a táncosnő előtt.<sup>547</sup> Lancret képén a balerina finom tartásban áll a kompozíció előterében, gesztusa kevésbé mozgalmas, mint a vetélytárs Camargo póza. A különbségtétel a táncosnők különböző előadói stílusára reflektálhat,<sup>548</sup> Marie Sallé elsősorban nemes eleganciájával és expresszív kifejezőerejével nyűgözte le a közönséget.

A Lancret e kompozíciója után több metszetváltozat készült. (127. kép) A jelenet egy ligetben játszódik, amelyben Diana virágfüzérékkel díszített szobrával oszlopai között az ókori Vesta-körtemplomokat idéző épület áll. A zenéről az oszlopcsarnok lépcsőjén és közvetlen közelében elhelyezkedő muzsikuskok gondoskodnak. Mademoiselle Sallé mögött három hölgy tánca zárja a jelenetet: hármassukban az ókori mitológiából ismert Grácia-ábrázolások képi hagyományának folytatóit ismerhetjük fel. A balerina mozdulatának eleganciáját a kecsesen kilépő láb közvetíti, a karok könnyed tartását a szoknya vonalának íve erősíti, amit a háttérben táncukat lejtő „Gráciák” mozdulata ellenpontosz.

Az eddigiekben elemzett művek kapcsán megállapíthatjuk, hogy szinte mindegyik kompozíció esetében a modellt a tánc gesztusában, felemelt karokkal, kecsesen kilépő vagy a földtől elemelt lábbal ábrázolta alkotójuk. A modell azonban sohasem önmagában áll: a rokokó *fête galante* világának legjellegzetesebb közegében, erdős liget közepén jelenik meg. A fák között, Watteau festményeihez hasonlóan, felbukkan egy-egy épület vagy szobor, a kiemelt szereplő közvetlen környezetét pedig a színpadi előadás hatását felidéző táncosok, muzsikuskok figurái népesítik be. Másutt a gáláns jelenetek szokásos szereplői, elegáns urak és pompás ruhákba öltözött hölgyek, egymással évődő párok, vagy a táncot figyelő, pihenő társaság tagjai egészítik ki a főjelenetet.

A rokokó ízlés Franciaországon kívül is nagy népszerűségnek örvendett, ennek egyik kiemelt helyszíne a 18. században – főként II. Nagy Frigyes műgyűjtő- és műpártoló tevékenységének köszönhetően – a porosz udvar volt. Ehhez a művészeti reprezentációhoz hozzátartozott a színház, az opera és a tánc szeretete, s az uralkodó erről a berlini opera társulatának folyamatos gyarapításával, külföldi művészek szerződtetésével gondoskodott. A Watteau, Lancret és Pater képviselte stílusirányzat a szó szoros értelmében bevándorolt a porosz udvarba, hiszen Nagy Frigyes gyűjteményének tekintélyes részét francia rokokó festmények alkották.

Ehhez a stílushoz autentikus közvetítő társult egy jeles francia művész, Antoine Pesne (1683-1757) személyében. A művész 1683-ban született Párizsban, festőcsaládba;

<sup>547</sup> Leírást ad Marie Sallé-ről egy másik portréja alapján Boris Lossky: *Tours, Musée des Beaux-Arts. Peintures du XVIIIe siècle*. Paris: Éditions des Musées Nationaux, Palais du Louvre, 1962. cat. 72.

<sup>548</sup> Noverre véleménye szerint Camargo stílusát „könnyedség, gyorsaság, vidámság” határozta meg, míg Sallé „...arca minden affektáltság nélkül nemes, kifejező és szellemes volt. Gyönyörrel teli tánca finom és könnyed volt, szökkenések és ugrálások nélkül hatott a szívre.” NOVERRE 179-180.



126. Nicolas Lancret: *Mlle Camargo táncol*  
olaj, vászon, 41,7 × 54,5 cm  
London, Wallace Collection



127. Nicolas de Larmessin (Lancret után): *Marie Sallé*  
rézmetszet  
Párizs, Bibliothèque Nationale de France



első leckéit apjától kapta, majd az Akadémián nagybátyja, Charles de la Fosse keze alatt tanult tovább. A porosz követről Velencében készített portréja keltette fel I. Frigyes király figyelmét, aki 1711-ben Berlinbe hívta a festőt. Pesne 46 éven keresztül, egészen haláláig a berlini udvar igen megbecsült és jól fizetett udvari művésze maradt. A művész portrékat, történeti és vallásos tárgyú műveket alkotott, különösen monumentális dekoratív munkái ismertek. Ezek allegorikus-mitológiai fal- és táblaképek, amelyeket Rheinsberg, Charlottenburg, Sanssouci és a potsdami városi palota díszítésére Watteau és Lancret *fêtes galantes*-jeleneteinek modorában készített el.<sup>549</sup>

A rokokó hangulat megragadása Pesne egyik-másik festményén a nagy elődök kompozícióinak tudatos követésével társult. Táncosnőportréi közül a legszembetűnőbb hasonlóságot a francia megoldásokkal *Marianne Cochois* ábrázolása esetében figyelhetjük meg. A francia táncosnő Avignonban, Lyonban táncolt, 1739-ben lépett a párizsi Királyi Táncakadémia társulatába, majd 1742-től új státuszában, a berlini opera *première danseuse*-eként tündökölt.

Ha *Marianne Cochois* portróját Lancret *Camargo*-képével vetjük össze, a hasonló testtartást észlelhetjük, bár a karok tartása ellentétes, és a lábak póza sem egyezik, összehatásában mégis ugyanazt a könnyedséget közvetíti. (128. kép) Pesne tágasabb térbe, egy lejtős domboldal elé helyezte el balerináját, a kép előterét pihenő párok népesítik be. A főalak tartása mellett a legfőbb összekötő kapcsot Lancret képével a kompozíció bal oldalán megjelenő furulyázó dobos jelzi, az inspiráció forrásául tehát minden kétséget kizáróan a táncoló Camargo portréja szolgált. Ugyanezt figyelhetjük meg Christian Benjamin Glassbach metszetén, amelyen bár Mlle Cochois neve szerepel, a táncosnői attitűd megjelenítéséhez az alkotó nem Pesne átiratát, hanem Camargo pózát választotta. (129. kép)

A kompozíció továbbélésére a 18. század második felében is találunk példát. Az 1760 körüli évekre datálható *Jakob Schmuizer* metszete, amely *Madame Louise Geoffroy-Bodin* táncoló figuráját, La Camargo pózát szinte teljes mértékben követő testtartásban, de szűkebb képkivágatban, s a háttérben csupán egy íját tartó, bekötött szemű Ámor-figurával mutatja meg. Mivel a pajkos Cupido Vénusz társaságában jelenik meg az ábrázolási tradícióban, feltételezhetjük, hogy a modell e képen a szerelem és szépség istennőjének szerepét alakítja egy korabeli előadásban. A balerina 1752-64 között a bécsi udvari színház primabalerinája volt, ebben a periódusban készült róla a metszet.<sup>550</sup> (130. kép)

<sup>549</sup> Rainer Michaelis: *Antoine Pesne (1683-1757). Die Werke des preussischen Hofmalers in der Berliner Gemäldegalerie*. Berlin: Gemäldegalerie. Staatlichen Museen zu Berlin, 2003. 11-12.

<sup>550</sup> MARIA THERESIA UND IHRE ZEIT 505.





128. Antoine Pesne: *Marianne Cochois*, 1750 körül  
olaj, vászon, 78,5 × 107 cm,  
Potsdam, Schloss Charlottenburg



129. Christian B. Glassbach:  
*Marianne Cochois*  
rézmetszet, 24 × 36,7 cm,  
Braunschweig, Herzog  
Anton Ulrich Museum



130. Jakob Schmuizer: *Madame  
Louise Geoffroy-Bodin*,  
1760 körül  
Bécs, Albertina



131. Pietro Longhi: *A táncosnő  
Binetti*  
olaj, vászon, 61 × 48 cm  
Magángyűjtemény

Ha ennél is szélsőséesebb, szinte rejtett továbbélését keressük a formulának, jó példának mutatkozik egy Pietro Longhi művének tulajdonított, az 1770-80-as évekre datált mű. (131. kép) A képen szereplő modellt Antonio Morassi azonosította egy *Binetti* nevű ünnepezt itáliai táncosnővel: az identifikáció alapjául pedig az a metszet szolgált, amely a festményen ábrázolt szoba falán függ. A metszeten szereplő figura a már ismerős felemelt karokkal és lábbal megjelenő „táncosnő-pózban” látszik, a felirat pedig „*la celebre Binettij*”-ként határozza meg a modellt.<sup>551</sup> Ekként ennek a típusnak a vándorlását a francia szülőföldről a porosz udvaron és a bécsi királyi rezidencián át egészen a velencei enteriőrökig nyomon követhetjük.

A felsorolt példákkal még korántsem értünk végére a táncosnő-ábrázolásokat jellemző kompozíciós megoldásoknak. Ha visszatérünk a porosz udvarba, Antoine Pesne megbízatásai között más variációkkal, Marianne Cochois portréján kívül több színésznő, énekesnő és táncosnő portréjával találkozunk. Ezek közül némelyek csak jelzésszerűen utalnak a modell foglalkozására: Marianne testvérét, *Babette Cochois*-t például ülő pózban örököltette meg a festő, s csupán a háttér bokrai közül kukucskáló Harlekin-figura erősíti a modell színházi kötődését, s mutatja egyben a *commedia dell'arte* porosz udvarban való jelenlétét, *Babette Cochois* ugyanis a berlini francia komédia-színház megbecsült komikája volt.<sup>552</sup>

A színházi portrék köréből Pesne legkiemelkedőbb alkotásait *Barbara Campanini*-ről (1721-1799) készített művei jelentik. A balerinát a 18. század egyik leghíresebb itáliai táncosnőjeként ismerték, akit közönsége, kollégái és kritikusai kedvesen csak La Barberinaként emlegettek; személyét körülrajongták a porosz fővárosban, ahol legnagyobb sikereit aratta. Barbara Campanini kalandos életútja Pármában kezdődött, majd Mlle Camargo riválisaként a párizsi színpadon hódított. Itt látta meg 1743-ban Nagy Frigyes, aki a berlini társulatba szerződtette. A táncosnő azonban a skót követ iránt érzett szerelme miatt előbb Velencébe szökött, ahonnan Nagy Frigyes csak diplomáciai kapcsolatai mozgósításával, katonai felügyelet alatt tudta Berlinbe vitetni. 1748-ig a berlini színpad ünnepezt divája volt, majd házassága révén végül grófnői rangra emelkedett.<sup>553</sup>

Pesne portréi közül a leghíresebb változat az egészalakos táncoló Barberina portréja, amelyen a balerina csörgődobbal és párdúcminás ruhában oszlopos architektúra

<sup>551</sup> Terisio Pignatti: *L'opera completa di Pietro Longhi*. Milano: Rizzoli Editore, 1974. cat. 216. p. 102.

<sup>552</sup> Ekhart Berckenhagen–Margarethe Kühn–Pierre du Colombier–Georg Poensgen: *Antoine Pesne*. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1958. kat. 58. p. 111.

<sup>553</sup> THEATRUM MUNDI kat. 169. p. 218.





előtt jelenik meg.<sup>554</sup> (132. kép) A táncosnő-póz némi módosítással az eddig elemzettek követi: a legjelentősebb különbséget a karok tartásában, a kiegészítő kellék és a szűk képkivágat használatában, illetve a háttéralakok hiányában figyelhetjük meg. A környező elemek lecsökkentése révén Pesne a portréjellegét erősíti, de a csörgődob és a testtartás megörökítésével mégis érzékletesen utal a modell foglalkozására, illetve az előadott bacchánsnő-szerepre. A bájos *La Barberina* kiemelt helyen tündökölt Nagy Frigyes környezetében: az egészalakos portré a király dolgozószobájában függött, de potsdami városi palotájának falán is felbukkant egy táncjelenetben. A terem dekorációja jellegzetes rokokó *fête galante* – s talán csak ehhez képest szokatlan, hogy Watteau-nak a színházi miliőt általánosító szándéka ellenében Pesne portrészzerű ábrázolást használt egy enteriőr képein.<sup>555</sup>

A francia festőnek Nagy Frigyes udvarában akadt még egy táncosnő modellje, akit több alkalommal megfestett: *Santina Olivierit*, akit *La Reggianának* hívtak kortársai. Az Itáliából érkezett táncosnő 1752-53-ban táncolt a porosz udvarban, s rövid itt tartózkodása ellenére ez idő alatt *Léda* és *Kleopátra* bőrébe bújva,<sup>556</sup> vagy éppen *Terpsikhoréként* tamburinnal kezében, lobogó drapéria-keretben, mélyen dekoltált ruhában a tánc műzsájaként jelent meg a festményeken.<sup>557</sup> (133. kép) A róla készült portrék némelyike túlmutat a színpadi jelenetek valós ábrázolási körén: *La Reggiana* *Lédaként* nem tánc közben jelenik meg, hanem az allegorikus portrékhoz hasonlóan fedetlen kebelével, ölében egy virágkoszorúval ékesített hattyúval, a tájháttérben két pajkos puttó kíséretében, melyek a színpadi gyakorlathoz ugyancsak nem kapcsolhatók.

A táncosnő-ábrázolások kompozíciós motívumvándorlásaira még egy példa kínálkozik számunkra, amely e fejezet főbb csomópontjait szépen illusztrálja és vizsgálatunk summázataként e szűkebb témakör tárgyalásának végére kívánczik: az udvari festőnő, *Anna Rosina Lisiewska* (később *de Gasc*) portréja *La Reggianáról*. (134. kép) A II. világháború óta lappangó festményen *Santina Olivieri* nagyon hasonló mozdulatot érzékeltet, mint *La Reggiana* vagy *Barbara Campanini* Pesne művén.<sup>558</sup> A két modell beállítása, a karok tartása, az ugyanarra a ritmusra forduló törzs, a bacchánsnő-szerepre utaló

<sup>554</sup> Készült egy háromnegyed-alakos változat is, amely II. Frigyes Vilmos tulajdonában volt. U. Küster szócikke. THEATRUM MUNDI kat. 169. p. 218.

<sup>555</sup> BKCP 30.

<sup>556</sup> *Friedrich II. und die Kunst II.* Potsdam: Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, 1986. kat. XII. 13. p. 152.

<sup>557</sup> *Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute.* Schloss Charlottenburg, Katalog, herausg. Willmuth Arenhövel. Berlin: Deutsches Archäologisches Institut, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, 1979. kat. 177. p. 121.

<sup>558</sup> Reprodukciót közöl BKCP 46. kép, p. 89.





csörgődob, de még öltözetük díszei, a szoknyára boruló virágmotívumos rátétek és a szegély hangsúlyos íve is a kompozíciók szoros rokonságát mutatja. A fő eltérést természetsszerűleg arcvonásaik különbsége jelenti. Lisiewska képén azonban még egy érdekes kiegészítést figyelhetünk meg: egy furulyás alakot a háttérben a kép szélén. E figura újbóli megjelenésével pedig visszatértünk a felvázolt motívumvándorlás kiindulópontjához, Nicolas Lancret *Mademoiselle Camargo* táncát illusztráló kompozíciójához, mely kétségtelenül meghatározta a mozdulat mint attribútum ábrázolását a 18. században.

Ahogy e fejezet főbb csomópontjai mentén vizsgálataink rámutattak: a Franciaországban jelenlévő komikus színházi világ sokrétűsége, a könnyedebb műfajok iránti vonzalom kölcsönhatásokban gazdag periódust jelentett a képzőművészet és a színházművészet kapcsolatában. Míg a francia festők a tragikus színészek portréin az arc kifejezésre és a karmozdulatokra irányították a néző figyelmét, a komikus színházhoz fűződő viszonyrendszerük egész mást tükrözött, és ezen belül további eltéréseket találunk az itáliai, illetve a francia vígjátékjelenetek ábrázolásmódjában is.

A metszetpiac szereplői már a 16-17. században e tematika felé fordították figyelmüket, amit a *commedia dell'arte* társulat tagjairól és a francia farce-színészekről készített metszetanyag gazdagsága igazol. A festészetbe Gillot és Watteau közvetítette e témát: bár e művészeket mindkét színházi tradíció inspirálta, a valódi színpadi interakció festészetüknek csupán kiindulópontjául szolgált. Gillot többet merített a 17. századi metszetek képi világából, Watteau figuráit pedig inkább egyfajta lírai hangulati töltet, mintsem drámai színezet egységesíti.

A francia grafikusok érdeklődése eleinte az itáliai komédia tematizálása felé fordult: ezt a műfaj egzotikuma, a karakterek azonosíthatósága ösztönözhatta. Amint azt az elemzések bizonyítják, a legismertebb típusok jelentős alakítóinak megörökítése – mivel a maszk használata lehetetlenné tette az arcvonások közvetítését – az eltérő mozgáskultúra, az egyéni fizikai kánon ábrázolásával történt. A műfaj elfranciásodásával azonban az itáliai komikusok a helyi portréfestészeti hagyomány formuláit követve kerültek festők vásznára, azaz a test dinamikus megjelenítése helyébe az előadók kosztümös és/vagy allegorikus utalásokkal kiegészített ábrázolása lépett.

Elemzéseink közt a francia vígjátékok képzőművészetre gyakorolt hatásának egyik vonulatát a szerelem zárandokainak tematikáját feldolgozó alkotások köre példázta. A színházi inspiráció e témakörben számos áttételen keresztül mutatkozik meg: ezt a jelenséget bizonyítja a Watteau-i transzformáció valós élményalapját jelző, Mlle Desmares-ről készült metszet; s ezt illusztrálja az a folyamat is, amelynek során a za-



132. Antoine Pesne: *La Barberina*, 1745 körül  
olaj, vászon, 221 × 140 cm  
Potsdam, Schloss Charlottenburg





133. Antoine Pesne: *La Reggiana*  
olaj, vászon, 145 × 110 cm  
Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten



134. Anna Rosina von Lisiewska: *Santina Olivieri, azaz La Reggiana*, 1755  
olaj, vászon, 144 × 107 cm  
Ismeretlen helyen





rándokként pózoló színészeket megörökítő képek a festők műhelymunkájában szabadon variálható típusokká váltak.

Mindezek ellenére megállapíthatjuk, hogy a Comédie Française színpadán játszott francia vígjátékok valódi színpadi interakcióinak festészeti témává emelése nem vált általános gyakorlattá. A műfajhoz tartozó gesztusrendszer ily módon szintén jobbra a rajzokon, metszeteken vizsgálható, még a királyi társulat sztárját, Prévillét megörökítő képek között is csak elvétve akad festmény.

A színházért lelkesen rajongó<sup>559</sup> Nicolas Lancret enteriőrjei éppen ezért több szempontból is ritka kivételnek számítanak. A festő a Destouches vígjátékaiból származó jeleneteken nem szorította háttérbe a komikus szituáció érzékeltetésének igényét, s túllépett a tragikus színházi portrék egyetlen színészre és a drámai momentum megkívánta attitűdre fókuszáló ábrázolásmódján.<sup>560</sup> A színházi előadás élményét, színpadi látványát a tragédia-jeleneteknél hívebben követő komponálásmódja azonban, úgy tűnik, nem lelt követőkre a francia festészetben.

Annál sikeresebbé vált az Opera táncosnőiről, főként Mlle Camargóról készült portréival. E népszerűség alapját két tényező határozta meg, ami a színházkedvelő festő számára adekvát összekapcsolási lehetőséget hordozhatott. Egyik komponensét a jellegzetes fête galante téma és közeg, azaz a festői tájba komponált tánc motívuma adta, másik összetevőjét az ünnepeelt modell személyes hírneve, s főként újító tánclepeéseinek sikere jelentette. Mlle Camargo taglejtését megörökítő kompozíciója ennek köszönhetően festői oeuvre-jének talán legnagyobb hatású alkotásává, s Európa-szerte követendő mintaképpé vált.

<sup>559</sup> Mary Taverer Holmes: *Nicolas Lancret: Dance Before a Fountain*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006. 70.

<sup>560</sup> Itt jegyezzük meg, hogy Lancret ezt a komponálásmódot használta egy tragikus színpadkép, Thomas Corneille *Comte d'Essex* című darabjának ábrázolásához is (Szentpétervár, Ermitázs). A modellek és a kiragadott momentum azonosítása több teóriát szült az elemzők körében, ami egyfelől jelzi, hogy a tragikus attitűd nehezebben értelmezhető a kompozíción, másfelől portréjellegzet valamelyest ez a mű is közvetít, de korántsem olyan mértékben, ahogy a Comédie Française nagy tragikus színészeinek példáin tapasztalható. Lancret a tragikus cselekményt – festői stílusához illően – egyfajta szalon-beszélgetéssé lényegítette át. BORDEAUX cat. 34. p. 83.

## Komikus jelenetek az angol színpadon

Amint arról a bevezető fejezetekben már esett szó, Angliában külön kategóriaként kezelték a Hogarth komikus történetmondási stílusával fémjelzett, természetes jelleme-  
ket felvonultató komédia és a karikatúrával párhuzamba vont farce alacsonyabb rangú műfaját. Reynolds tézisei ebben a kérdéskörben a francia akadémia műfajhierarchiájával csengtek egybe, hiszen nála közös nevezőre került a holland zsánerfestészet és Hogarth komikus típusainak közönséges, mindennapi természete és ehhez járult a tartalmi és morális különbségre reflektáló gondolat a grand manner viszonylatában.<sup>561</sup> Henry Fielding Hogarth-ot ezzel szemben mint „comic history painter”-t magasztalta, s a Joseph Andrews-hoz írt előszavában jegyzi meg, ami jelen fejezetünk témájának is alapvetése: hogy a nevetségeset írásba foglalni egyszerűbb, mint lefesteni.<sup>562</sup>

Tény és való, hogy a vígjátékjelenetek megörökítéséhez bizonyos értelemben kevesebb eszköz állt a festők rendelkezésére. Míg a bohózat, a vásári komédia és a karikatúra esetében a karakterek torzítása könnyebben járható utat kínált mind a színészek, mind a képzőművészek számára, a differenciáltabb komikus eszközök közvetítése a festészet nyelvén korántsem volt egyszerű. Mindemellett a 18. században a komédia – az egyre gyarapodó műfaji gazdagság jegyében – mind változatosabb formát öltött; megszületett a *sentimental comedy*, de a legtöbb komikus műfaj magába olvasztott tragikus színezetű elemeket is. Azok az adaptációk, amelyek az 1700-as évek színpadán megjelentek, figyelembe vették a közönség érzékenység iránti igényét, sokat módosítottak a korábbi feldolgozások hangnemén.<sup>563</sup>

Az elemzés nehézsége tehát egyszerre adódik a tematikai sokszínűségből, a műfajok keveredő sajátosságaiból, s a képeken megjelenő kétértelmű gesztusokból. Ha minden előzetes tudás nélkül pillantunk ezekre a komikus színházi jelenetekre, gyakran alig fedezhetünk fel bárminemű érzelmi attitűdöt a szereplőkön. Másokon egy-egy mosoly, teátrális karlendítés, szigorú vagy épp tragikusnak tűnő affektus figyelhető meg: a helyzetkomikum viszont csupán a szövegkörnyezetből ismerhető meg, ami napjainkra feledésbe merült, mivel a 18. században játszott népszerű vígjátékok többsége kikerült a színházak repertoárjából.

<sup>561</sup> Sir Joshua Reynolds: *Discourses on Art*. ed. Edward Gilpin Johnson. Chicago, 1891. III. 95.

<sup>562</sup> Henry Fielding: *Joseph Andrews*. London: J.M. Dent & Sons LTD – New York: E.P. Dutton & CO. INC. 1947. xxix

<sup>563</sup> Gondolhatunk itt a már elemzett Lear királyra is: felerősítették a szerelmi szálát (Edgar és Cordelia között) és boldog befejezéssel zárták a történetet. *Cambridge History of British Theatre*. ed. Joseph Donohue. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. vol. II. 1660-1895. 151-152.

Fenti megfigyeléseink egybevágóan a komédia műfaját elemző azon szövegekkel, amelyek a karakterek és ezzel együtt az arckifejezések „végtelen változatosságát” zengték, de hozzá kell tennünk, hogy a színészek olykor éppúgy sztereotípiákat követtek az érthetőség, felismerhetőség nyomatékosítására,<sup>564</sup> mint a tragikus színészek az affektusok és gesztusok kódjainak felhasználásával. Ám mivel a komikus karakterek Angliában korántsem voltak annyira tipizáltak, mint például a *commedia dell’arte* maszkjai, a komikum forrása is jóval szélesebb tematikai skálán mozog.

Az elméleti diskurzus kapcsán feltettük, hogy a teoretikusok az életképek és a komédia műfajának analógiája mentén gondolkodtak, ami kiindulópontként segítségünkre lehet. S ahogy a tragédiák esetében, azt a kitélt jelen esetben is fenntartjuk, hogy az arcvonások a komikus színházi portrék esetében sem torzulhatnak el szélsőségesen, még ha a karikaturisztikus ábrázolás kínálta is magát a képzőművészek számára: a portré követelményrendszere ezt nem engedhette meg. De miként követte ezt a gyakorlat?

A komikus jelenetek két fő színtéren jelennek meg: enteriőrökben és – némiképp a francia rokokó fête galante-jeleneteinek nyomdokában – természeti környezetben. Jelen fejezetben e két háttértípus határozza meg elemzéseink csoportosítását; a festmények fő modelljeként ehelyütt is David Garricket találjuk, az ábrázolások köre azonban jóval tovább nyúlik az ő személyénél. Bár tudjuk, hogy III. Richárd-alakítása a tragikus színészi hírnevet hozta meg Garricknek, s a fent megidézett Shakespeare-drámák híres királyszerpepei biztosították a későbbiekben számára e vonulat erejét, a színész repertoárjának komikus szerepei és azok ábrázolásai mennyiségüket tekintve valójában túlszárnyalták a nagy tragédiákét. Ugyanezt mondhatjuk el, ha a Drury Lane vagy a Covent Garden társulatának többi színészéről készült színházi portrékat tekintjük át: arányaiban jóval több komikus, mint tragikus jelenetet örökítettek meg a színre vitt drámák közül.

A francia vígjátékok ábrázolásaival ellentétben tehát egy igen bőséges anyaggal számolhatunk az angol művészetben, amelyből e fejezetekben olyan példákat emeltem ki, amelyek más-más szempontokat vetnek fel a képzőművészeti stratégiákat, motivációkat és festői megoldásokat illetően.

<sup>564</sup> WEST 1991 137-140.





## Színpadképek és tájképek

Amint azt a francia komikus színpadképek esetében láthattuk, a színházi portré-festészetben a „szerelem zarándokai”-téma és a fêtes galantes könnyedségéhez idomuló tánc tematikája volt az, amelyhez a festők a természeti környezetet választották háttér gyanánt. A teátrális tragikus gesztusok mellé így zárkóztak fel a rokokó légies ízlés-világát tükröző kötetlen társalgási jelenetek, amelyek a szigetországban elsősorban a színházi jeleneteket is festő Philippe Mercier művei révén váltak népszerűvé.<sup>565</sup>

Angliában a *Koldusopera* sikerétől ösztönözve figyelt fel a színházi kultúra az operaballadák népszerűségére és a bennük rejlő üzleti lehetőségekre: a rokokó ízlés-világához közel álló pásztorjátékok árkádiai idilljéből merítő *Damon and Phillida* ugyan-csak ezek sorát gyarapította. Colley Cibber darabját 1729-ben mutatták be, s az előadás népszerűségéhez nagyban hozzájárult a címszerepet alakító kiváló komika, Kitty Clive hírneve. Hogarth Koldusopera-jeleneteinek kelendőseége épp olyan ösztönző lehetett a képzőművészek számára, mint Gay és Rich darabjának sikere a színpadon; nem csoda, hogy a darab előadóit több alkotó iparkodott ábrázolásain megörökíteni, s a képzőmű-vészek a színmű hangvételének megfelelő rokokó miliőt teremtettek modelljeik köré.

E sorból Pieter van Bleeck két kompozícióját emelhetjük ki: mindkét mezzotinto a darab címszereplőit, a két szerelmest ábrázolja tájháttér előtt, a rokokó udvarlási je- leneteinek, pásztori idilljeinek modorában. Míg a *Damont* alakító színész szíve höl- gye felé fordul, a *Phillida* szerepét magára öltő Kitty Clive elegáns kéztartással, kecs- sen pózolvá tekint ki nézőjére, könyökét egy szikla kiszögellésén nyugtatja.<sup>566</sup> (135. kép)

A másik variáns érdekesebb esettanulmányt nyújt számunkra: e mezzotinto hangvétele is könnyed, a bukolikus idill, a rokokó évődés hangulatát közvetíti, formai megoldása azonban nem a színpadi előadásból ered. A kompozíció a holland festő, Godfried Schalcken (1643-1706) egy festményének (*Szerelmespár*, München, magán- gyűjtemény) motívumaira épül, Van Bleeck csupán az arcvonásokon módosított va-

<sup>565</sup> WATERHOUSE 1952 127.

<sup>566</sup> A kompozíciót Van Bleeck sajátjaként jegyzi a legtöbb forrás, de 1734-ben, azaz egy évvel korábbi datálással készült az ifjabb John Faber mezzotintója. Itt jegyezzük meg, hogy Kitty Clive testtartása kísérteties hasonlóságot mutat a megelőző generáció nagy komikája, Anne Oldfield portréjával, amelynek a metszet felirata szerint eredetijét Jonathan Richardson készítette. Mivel azonban Richardson eredetije eltűnt, s egy másik portréja Anne Oldfieldről egészen más stílusú és természetű ábrázolást mutat, amit egy korabeli metszetről ismerünk, kérdéses, hogy Oldfield portréja hatott-e a Kitty Clive-ről készült színházi portréra, vagy Edward Fisher, aki csupán az 1760-as években készítette e metszetét Anne Oldfieldről, nem épp Kitty Clive alakja után gondolta-e újra Oldfield alakját.



135. Pieter van Bleeck: *Mrs. Clive mint Phillida*, 1735  
mezzotinto, 34,8 × 25,2 cm  
London, British Museum



136. Pieter van Bleeck: *Miss Rafter mint Phillida*, 1729 után  
mezzotinto, 32,5 × 22,8 cm  
London, British Museum



137. William Jones: *Jelenet Colley Cibber Damon és Phillida című darabjából*, 1740  
olaj, vászon, 63,5 × 76,2 cm  
London, Tate Gallery



lamelyest, s a felirattal egyértelműsítette modelljének kilétét.<sup>567</sup> Schalken modelljéhez hasonlóan Kitty Clive e képen sokkal egyszerűbb ruhát visel, mely szabadon hagyja egyik vállának nagy részét, miközben egy koszorút tart kedvese feje fölé; a háttérben húzódó liget fáin és a legelésző nyáj megjelenítése gondoskodik a pásztorjátékok hangulatának közvetítéséről. (136. kép)

1740-ben aztán további két jelenet született a rövid darab inspirációjára, amelyen a címszereplők mellett felbukkannak a helyzetkomikumról gondoskodó bárdolatlan pásztorok, *Mopsus* és *Cimon*, akik Phillida kegyeiért versengenek. William Jones egyik képén a Phillida előtt térdre borulva esdeklő Mopsust örököltette meg, míg Cimon bárgyú vigyorral mutat rá, a háttérben az érkező Damon alakja sejlik fel. A festmény párdarabján az egymásra találó szerelmesek kerültek a kép előterébe, míg a háttérben a döbönt Cimon és a haját tépő Mopsus bosszankodnak. (137. kép) Bár a portrészerség nem erőssége e képeknek, annál nyomatékosabb a *commedia dell'arte* műfajából ismerős kontraszt, ami a korabeli divatos öltözékekbe bújt, bájos, ifjú szerelmesek és az egyedi kosztümöt viselő karaktertípusok között a komikum forrásaként szolgál, s mindkét festmény erősen színpadias jelleget hordoz.

Am ha a festményeket és Pieter van Bleeck mezzotintóit vetjük össze, főként Damon alakjában jelentős felfogásbeli különbségeket fedezhetünk fel. Jones festményén a rózsaszín selyemkosztümbe öltözött Damon női előadót sejtet – 1739-ig ez a karakter ugyanis nadrágszerep volt, s eleinte Charlotte Charke, a szerző Cibber leánya alakította. Bleeck metszetein a szerelmes ifjú vonásai férfiasabbak, öltözéke, megjelenése – Jones teátrális komponálásmódja ellenében – inkább a képzőművészeti tradícióba simul, mintsem a színpadképet tükrözné.

Kitty Clive egy másik jelentős sikerét *Mrs. Riot*, azaz a *Fine Lady* alakításának köszönhetette, de több színésznőről készült színházi portré ugyanebből a darabból: e művek forrása Garrick közjátéka volt, amelyet még színpadi debütálása előtt, 1740-ben írt *Lethe, or Aesop in the Shades* címmel.

A történet során különböző jellemű emberek járulnak a felejtés folyójához, ahol Aesopus fogadja az érkezőket: a sikertelen költőt, a fukar vénembert, a kiállhatatlan divatmajmoló „*Fine Gentleman*”-t, a köszvényes öreg arisztokrata *Lord Chalkstone*-t és társát *Bowmant*, a boldogtalan házaspárt, *Mr.* és *Mrs. Tatoo*-t, egy francia férfit, majd a „*Fine Lady*”-t; végül a házassági problémákkal küszködő részeg ember és egy szabó

<sup>567</sup> A metszet felirata: „MISS RAFTER in the Character of PHILLIDA”; „*See native Beauty clad without disguise, / No art, t'allure a paltry Lovers Eyes, / No stiff, sett airs, which but betray the mind, / But unaffected Innocence, we find: / Happy the Nymph with charms by Nature blest, / But happier Swain, who of the Nymph possest, / Can taste the Joys, which she alone can bring, / And live in Pleasures which alternate spring.*”



zárja a sort.<sup>568</sup> A történet szerint tehát mindahányan más-más élethelyzetből érkező karakterek, mégis mindannyiuk célja, hogy az Alvilág folyójából merítve elfelejtsék gondjaikat és újrakezdhesék életüket. A farce komikumának magvát az adja, hogy bármilyen társadalmi rétegből érkezzenek a szereplők, panaszaik oka egyöntetűen valamiféle jellembeli hibából, gyarlóságból, önteltségből ered. A közjátékot dalok is gazdagították, ami a már sikeres darab további népszerűségét szavatolta.<sup>569</sup>

1749-ben Garrick több változtatást eszközölt színművén,<sup>570</sup> ekkor került a közjátékba Mrs. Riot, azaz a *Fine Lady*. Kitty Clive ezt a darabot választotta búcsúelőadásaként, s 1769-ben, 58 éves korában e szerepben lépett utoljára színpadra.<sup>571</sup> Mrs. Riot karaktere egy divatos, kizárólag a társasági életnek élő hölgyet jellemez, aki az elíziumi mezőkön is a finom mulatságokat, kellemes társaságot, ragyogó bálokat, az elbűvölő operát kéri számon a megdöbbsent Aesopuson, Khárónt következetesen *Scarroonnak* nevezi, de végül elpanaszolja, hogy férje mennyire nem törődik vele.<sup>572</sup> A „szép hölgy”-ről debütálása után rövidesen Pieter van Bleeck festett színházi portrét, amelyen hóna alatt egy aprócska ölebbel, háta mögött egy fekete bőrű szolgáló fiúval, a háttérben a felejtés folyóján úszó csónakban evező további alakokkal a kép nézője felé tekintve pózol.<sup>573</sup> (138. kép)

A legkorábbi képet, amelynek a *Lethe* volt a kiindulópontja, feltehetően Francis Hayman készítette: a *Fine Lady* „párjaként” a *Fine Gentleman*-t ábrázolja, akit Henry Woodward (1714-1777) alakított a Drury Lane színpadán. (139. kép) A műnek festményváltozatára nincs utalás a szakirodalomban,<sup>574</sup> pusztán egy aprólékosan kidolgozott ceruzarajzon jelenik meg a színész alakja. A rajz datálása kérdéses, olyannyira ritka jelenség Hayman életművében, de monográfusa az 1745-ös évekre teszi elkészülését. A rajz után James McArdeall készített mezzotintót:<sup>575</sup> a metszet készítője komponálhatta modellje köré a háttérrel, ami Hayman művéről hiányzik. Kérdéses,

<sup>568</sup> MANDER & MITCHENSON 1955 15.

<sup>569</sup> ALLEN cat. 53. p. 127.

<sup>570</sup> A darabon Garrick legalább hétszer változtatott bemutatójától kezdve, ebből csak kettő jelent meg nyomtatásban. HOLLAND 52.

<sup>571</sup> Korábban Kitty Clive *Miss Lucy* szerepében lépett fel, akinek karakterét végül elhagyták. MANDER & MITCHENSON cat. 82.

<sup>572</sup> LETHE 23-26. A *Scarroon-Charon* szójátékkal a szerző vélhetőleg Paul Scarron, francia költőre, drámaszerzőre utal.

<sup>573</sup> A karaktert különböző megnevezésekkel illetik: Burke a *Fine Gentleman*t mint *Beau* szerepét jegyzi, a *Fine Lady*/Mrs. Riot helyett *Lucyt* ír, amely szerepet a darab korábbi változatában alakította Kitty Clive. Joseph Burke: *English Art 1714-1800*. Oxford: Clarendon Press, 1976. 146.

<sup>574</sup> A metszeten, mely a rajz kompozícióját követi, szintén csak a *delin.* rövidítés jelenik meg.

<sup>575</sup> ALLEN cat. 53. p. 127.





138. Pieter van Bleeck: *Catherina Clive mint Mrs. Riot, the Fine Lady*, 1750 k.  
olaj, vászon, 60 × 44 cm  
London, Garrick Club



139. James McArdell (Francis Hayman után): *Henry Woodward mint Fine Gentleman*, 1745-50 k.  
mezzotinto, 35,5 × 24,7 cm  
London, British Museum



140. Bow Porcelain Factory  
*Kitty Clive mint Fine Lady*  
porcelán, m. 24,8 cm  
London, British Museum



141. Bow Porcelain Factory  
*Henry Woodward mint Fine Gentleman*  
porcelán, 26,6 cm  
London, British Museum

hogy milyen mértékű lehetett a színpadi kulissza valódi inspirációja a metszeten, de tény, hogy míg a későbbi kompozíciók tájháttérrel övezik modelljeiket, addig ezen a korai alkotáson McArdeall egy belső térbe helyezte a színészt, némi kitekintést engedve a természeti környezetre.

A fenti két kompozíció érdekessége, hogy 1750 körül a Bow és a Chelsea porcelángyár is kapva kapott az alkalmon, hogy az előadásnak és előadóművészeinek (talán épp a darab felújítása miatt felfrissült) népszerűségét kihasználja. Ekkor készítették el ugyanis a *Lethe* „szép párosát”, azaz a *Fine Gentleman* és a *Fine Lady* fent említett kompozíciókat követő, fehér porcelánszobrocskáit.<sup>576</sup> (140-141. kép)

Az 1740-50-es évek alkotásait aztán továbbiak követték, köszönhetően többek között annak, hogy a közjátékot 1756-ban szerzője még egyszer módosította: ekkor került bele *Lord Chalkstone* szerepe, amelyet személyesen Garrick alakított. A köszvény kínoztá, részeges lord a többiekkel ellentétben nem a felejtés vizéért érkezett a színhelyre, Aesopushoz intézett szavaival éles kritikát fogalmaz meg például a környezet rendezetlensége miatt.<sup>577</sup>

Kettejük találkozását mutatja meg Zoffany egyik kompozíciója: a lord széles terpeszbe vetett, formátlan lábakkal és kissé kontrollálatlan arckifejezéssel tekint *Aesopus* (Astley Bransby) felé – az esetlen testtartást és az eltorzult lábakat a köszvénnel, a kába tekintetet pedig talán őlordsága alkoholos befolyásoltságával magyarázhatjuk. (142. kép) Kettejük között *Bowman* (Ellis Ackman) áll, ura felé fordulva súg valamit. A fabulaíró Aesopus nem kerül szemkontaktusba a részeges lorddal, ez a hiány pedig az egész jelenetnek meglepő hangulatot kölcsönöz.

Első pillantásra kevésbé érzékelhető Zoffany festményén, hogy mi lehet a diskurzus, összhatásában azt mutatja, mintha a lord és szolgálja jót kacarásznának magukban a selyemkosztümös Aesopus holdkóros kifejezésén. Több forrásban a jelenetet azzal a dialógussal azonosítják, amelyben Bowman a lordhoz irányítja a kérdést: „Őlordsága fogadni akar, hogy bebizonyítsa, a fejében minden rendben van?”.<sup>578</sup> Csakhogy a közjáték szövegében ezt a mondatot valójában Aesopus mondja, s talán a mondat tartalma nem indukálja egyikőjük gesztusát sem.<sup>579</sup> A dramatizált szöveg alapján nehéz eldönteni, hogy melyik pillanatban járunk: az instrukciók között nem szerepel, hogy Aesopus valamely ponton elfordulna a dialógusból. Bowman a lord „barátja és társa(lkodója)”

<sup>576</sup> HALSBAND 167.

<sup>577</sup> Carola Oman: *David Garrick*. Hodder and Stoughton, 1958. 28.

<sup>578</sup> „Does your Lordship propose a wager as a proof of the goodness of your head?” MANDER & MITCHENSON 1955 16.; WEBSTER cat. 33. p. 40.

<sup>579</sup> LETHE 15.





titulusba helyezi magát bemutatkozásakor, de valójában inkább hízelkedő csatlósa Lord Chalkstone-nak, aki a köszvényes öregúr minden szavára bólogat, helyesel és magasztalja annak minden megnyilvánulását. Mivel a három alak közül ő az, aki a beszéd gesztusát érzékelteti, úgy a festményen megörökített pillanat bármelyik mondatára utalhat, legyen az a „*bravo! my lord, bravo!*”, vagy a „*Lordságod életében nem mondott ennél jobbat.*”, ugyanazt az alapszituációt érzékelteti.<sup>580</sup>

A szereplők gesztusrendszere talán a találkozás pillanatával hozható kapcsolatba: míg a lord köszvényes fájdalmai miatt lassabban érkezik, Bowman előresiet, hogy megtalálja Aesopust, majd bemutatja a lordnak. Bár a darab szövegében formális bemutatkozás van, itt Aesopus magányos „kontemplációját” illusztrálhatta a festő, miközben a lord alaposan szemügyre veszi leendő beszélgetőpartnerét. A darab szerint e vizsgálódás eszköze, egy nagyítóüveg segíti látását, amellyel előbb magát Aesopust, majd később az elíziumi tájat tanulmányozza.

Zoffany festményén Aesopus bársonyszegéllyel szegett rozsdabarna selyemkosztümöt és hozzávaló kalapot, fehér harisnyát és nyakfodrot visel. A Van Dyck-i kosztüm kissé karikírozott képét közvetíti, a széles mellkasú Aesopus ezen a kompozíción ugyanis hangsúlyos púpot kapott, lábszára erősen tömzsi, s furcsán kerekednek időmai. Öltözéke olyannyira eltér a többiekétől, hogy szinte egyfajta bolondruhának vélhetnénk – ami a halhatatlan költő megkülönböztetését szolgálhatja a korabeli Anglia gyarló alakjaitól.

Érdemes a festményt Gabriel Smith 1760-70 között készült metszetével összevetni, amely jóval karikaturisztikusabb módon jellemzi a szereplőket. (143. kép) Smith metszetén épp a (Garrick nyakában függő, Zoffany által is ábrázolt) nagyítóüvegen keresztül szemlélődő Lord Chalkstone-t láthatjuk, lábai deformáltabban jelennek meg, tartása kitekertebb. Smith metszetén Aesopus még komikusabb hatást kelt a terjedelmes nyakfoddorral, pókhasával és még vaskosabb lábszárával. Zoffany és Smith eltérő felfogású ábrázolása – bár a színpadi viselet hozzávetőleges hűségét bizonyíthatja – rámutat a finom komikum és a karikaturisztikus ábrázolás közti vékony választóvonalra.

A Society of Artists 1766-os kiállításán Zoffany egy másik, e darabhoz készült vázlatát állította ki *A fősvény a Lethe-ben* címmel, amelyen William Parsonst örökítette meg az *Öregember* szerepében.<sup>581</sup> A kész kompozíción, amelyhez ez a tanulmány készült, szintén három alak jelenik meg: újra felbukkan a selyemkosztümös Aesopus,

<sup>580</sup> LETHE 15., 17. (Bowman: *Your lordship never said a better thing in your life.*)

<sup>581</sup> A festmények 1766-os keltezési dátuma vélhetőleg Rousseau érkezéséhez köthető, akinek január 23-án tett Drury Lane-beli látogatása alkalmából játszották Garrick közjátékát. WEBSTER cat. 33. p. 40. Más források szerint ugyanebben az időpontban *'by Command of Their Majesties'*, azaz a királyi pár rendelkezésére adták elő a darabot. MANDER & MITCHENSON 1955 15-19.



142. Johann Zoffany: *David Garrick mint Lord Chalkstone, Ellis Ackman mint Bowman és Astley Barnsby mint Aesop*, 1766  
olaj, vászon, 100,3 × 124,5 cm  
Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery



144. Johann Zoffany: *Astley Barnsby mint Aesop, William Parsons mint az Öregember és Watkins mint szolga*, 1766-70  
olaj, vászon, 100,3 × 101,6 cm  
Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery





143. Gabriel Smith: Garrick mint Lord Chalkstone, 1760-70 k.  
rézmetszet, 34,7 × 24,3 cm  
London, British Museum



azaz Astley Bransby, mellette az *Öregembert* alakító William Parsons és szolgája, *John* (Watkins) áll. (144. kép)

Az Öregember a történetben azzal keresi fel Aesopust, hogy segítsen elfelejteni az élet elmúlását, önnön halandóságát. Aesopus ugyan fanyarul megjegyzi, hogy egy ilyen korú embernek nem feltétlenül kell segítség a felejtéshez, de végül kiderül, hogy az idős férfi pusztán egyetlen „barátja”, a pénze miatt aggódik, és ettől az aggodalomtól akar szabadulni. Aesopus azt javasolja, hogy igyon bátran a felejtés vizéből, mert így nem fog emlékezni arra, hogy volt egyáltalán pénze. Az idős úr először felháborodottan otthagyja a tanácsadót, de végül visszatér és belemegy, hogy – természetesen szolgájával együtt, nehogy az véletlenül emlékezzen a vagyonra – belekortyoljon a különleges vízbe.<sup>582</sup> A Zoffany által megfestett jelenet azt a dialógust ábrázolja, amikor az öregúr szembesül Aesopus képtelennek tetsző ötletével, hogy elfelejtse a pénzét: „Gyerünk, gyerünk, John, rossz helyre jöttünk --- Ez a szegény vén bolond azt sem tudja, mit beszél --- Induljunk vissza --- Én nem iszom a maga vizéből, nem én --- Elfelejteti a pénzemet! Gyerünk, John.”<sup>583</sup>

Ez utóbbi *theatrical conversation piece* könnyebb értelmezési tartományba esik, mint Lord Chalkstone jelenete. Az idős férfi felháborodott arckifejezése, feldúlt vonásai és elforduló alakja egyfelől kontrasztban áll a lakonikus tekintetű szolga közönyével, másfelől Aesopus készségességét illusztráló kinyújtott kezével és előredőlő testével.

Zoffany festményein a kosztümök színpadképi hitelességét elfogadhatjuk, a háttér természeti elemei azonban máshogy jelennek meg a két jelenet esetében. Bár kiindulópontja lehetett a színpadokra festett táj, a táji elemeket a színészek kompozicionális helyéhez igazította. Mindamellet megállapíthatjuk, hogy a Lethéből vett jeleneteken a rokokó hangulatnak nyomát sem leljük, az előtérbe komponált szereplők kiemelt csoportja mögött kulisszaszerű marad a táj, így a festő akarva-akaratlanul is megőrzi a jelenet színpadképi hangvételét.

<sup>582</sup> LETHE 9-11.

<sup>583</sup> LETHE 10.



## Enteriőrök és életképek

E fejezetben a komikus jelenetek gazdag anyagából szelektált művek közül néhány, a színpad valódi terével formailag könnyebben rokonítható enteriőrjelenet vizsgálatára szorítkozunk; ezt a műcsoportot egyúttal az életképek holland-flamand tradíción alapuló műfajával és a conversation piece angol specifikumaival vethetjük össze.

Elsők között David Garrick egy korai színházi portréját érdemes szemügyre venni, Francis Hayman 1747-es festményét, amely a színészt és Mrs. Pritchard-t *Ranger* és *Clarinda* dialógusában örökíti meg Benjamin Hoadly *The Suspicious Husband* című darabjának egy jelenetében. Hoadly vígjátéka Garrick repertoárjának legtöbbször játszott darabja volt.<sup>584</sup>

A kompozíció két változatban készült el, első verzióját a darab szerzője, Benjamin Hoadly számára festette, aki szorosban kapcsolódott Hayman, Hogarth és Garrick köréhez, replikáját pedig maga Garrick rendelte meg 1752-ben. A festmény a IV. felvonás 4. jelenetének azt a momentumát ragadja meg, amikor a fiatal lump *Ranger* összekeveri kuzinját, *Clarindát* egy könnyűvérű nővel, s csupán akkor döbben rá tévedésére, amikor a hölgy leveszi az arcát rejtő maszkot.<sup>585</sup>

Az öt év különbséggel készült két festményvariánst összevetve találunk apróbb eltéréseket az öltözékek és a bútorok díszítőmotívumaiban, a *Clarindát* alakító Hannah Pritchard hajviseletében, ékszereinek ábrázolásában, nagyobb különbség az alakokat övező képtér méretében jelentkezik.<sup>586</sup> (145. kép)

A festményváltozatok mellett fennmaradt azonban egy tanulmányrajz, amelyen a két főalak mellett felbukkan egy szolgáló *Clarinda*/Mrs. Pritchard mögött,<sup>587</sup> aki a dráma szövegében is szerepel. (146. kép) Különbséget jelent még, hogy a vázlaton *Clarinda* leeresztett jobb kezében tartja a levett maszkot, ez a festményeken félrevont baljába került. Bár némiképp más megjelenésben, de megtaláljuk a két széket a két alak mellett, a *Ranger* melletti a vázlaton látható karosszékből támla nélküli székké egyszerűsödött, a *Clarinda* melletti szék pedig a szolgáló helyére került a festményeken. A vázlat háttérének függönyét, az ajtót és a halványan látszó keretet a festmények szintén ismétlik, ezen a keret már ovális formát ölt és egy tükröt fog be.

<sup>584</sup> 128 alkalommal adták elő, míg a *Hamletet* 88-szor Garrick címszereplésével. Woods 70. 4. jegyzet

<sup>585</sup> ALLEN cat. 39. p. 115.

<sup>586</sup> Ez utóbbi adódhat abból, hogy a második verziót megcsonkíthatták, ezt a képméreték különbsége és a kompozíció kiegyensúlyozottsága sugalmazza. A második variáns magassága 6,4 cm-rel, szélessége 14 cm-rel kisebb.

<sup>587</sup> ALLEN cat. 69. pp. 138-139.





145. Francis Hayman: *David Garrick és Mrs Pritchard mint Ranger és Clarinda*, 1752  
olaj, vászon, 64,8 × 77,5 cm  
The Trustees of the London Museum



146. Francis Hayman: *David Garrick és Mrs Pritchard mint Ranger és Clarinda*  
rajz, 13 × 17,1 cm  
New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection



A rajz és a festmények azt sugallják, hogy Hayman a színpadon látott gesztusrendszert vihette át vásznára, mivel *Ranger* alakján például szinte semmilyen változtatást nem eszközölt, s a többi elemen is alig. A kiválasztott dialógus, *Clarinda* tréfája és *Ranger* tévedése a színpadon bizonyosan komikus hatást keltett, rögzített változatában azonban ez a komikum nem érhető tetten túlzott mértékben, s azt a szalonbeszélgetéshangulatot közvetíti, amit Nicolas Lancret festményein figyelhattunk meg. A finom bútorokkal berendezett enteriőr, a dekoratív kosztümök, a maszk – mind a conversation piece-ek francia hatásokat mutató, könnyed eleganciáját kölcsönzik a kompozíciónak. S mégis, mindeközben az egyik legerősebben színpadképi vonatkozású elemet mutatja meg nekünk Hayman: Garrick az ábrázolt pillanatban ugyanis a dialógusból kilépve, *félre* (vagyis a közönségnek) suttogja el szavait, amit kalapjával leplez kuzinja előtt.<sup>588</sup>

Az enteriőrök érzékletes ábrázolásában Johann Zoffany tette meg a következő lépést: a conversation piece-ek gyakorlatában jártas festő – bár némely festményén teljesen leredukálta a háttérrel – többnyire a korabeli ízlésnek és természetesen a darabnak megfelelő belső tereket, bútorzatot festett színházi portréira. Követője, Samuel de Wilde később tipizálta ezeket a szobabelsőket; ahogy Shearer West rámutott, De Wilde legtöbb kompozícióján jellemzően van egy asztal, szék, valamiféle minimalizált berendezés, ami jelzésszerűen körbefogja a pózoló színész portréját, de lényegében díszlet marad. Zoffany ezzel szemben gyakran meglepő részletességgel és hitelességgel teremtette meg színpadi alakjainak környezetét: gyakran inkább aszerint, amilyen a valóságban lehetett volna, nem akként, ahogyan a színpadon ténylegesen megjelent.<sup>589</sup>

Frances Abingtont mint *Bellmour* özvegyét (Arthur Murphy: *The Way to Keep Him*) ábrázoló festményén egy kandallóval, szőnyeggel, fésülködőasztallal, festményekkel gazdagon és dekoratívan berendezett szobát mutat. (147. kép) A festmény elemeit Zoffany korábbi kompozícióiról kölcsönözte: az ablak és a karosszék, valamint az öltözőasztal a Charlotte királynét két idősebb fiával ábrázoló művéről, a kandalló és a virágkeretbe fogott, puttókkal díszített kandallóellenző motívuma pedig a két legidősebb királyi fiúgyermeket, György és Frigyes herceget ábrázoló festményéről származik.<sup>590</sup> (148-149. kép)

<sup>588</sup> Hoadly darabjának írott változatában ezt a gesztust szövegszerűen is megtaláljuk (*aside*), méghozzá az egész jelenet folyamán néhol Clarinda, de többnyire Ranger, aki kiszól a párbeszédből. Benjamin Hoadly: *The Suspicious Husband*. 3rd ed. London, 1749. 52-58.

<sup>589</sup> WEST 1986 199-202.

<sup>590</sup> *Charlotte királyné két legidősebb gyermekével*, 1764-65 k., o/v, 112,2 × 128,3 cm, Her Majesty Queen Elizabeth II és *György, Wales hercege és Frigyes, később York hercege*, 1764-65 k. o/v, 111,8 × 127,9 cm. Her Majesty Queen Elizabeth II

Zoffany munkamódszeréről e festmények is sokat elárulnak; a királynét fiaival megörökítő kép kapcsán feltehető, hogy a festő a berendezés jellegét alárendelte kompozíciója egységének. Feljegyzések tanúskodnak arról, hogy a Buckingham House királynői öltözőszobájának fala eredetileg karmazsinvörös damaszt borítású volt, míg a padlót berakásos díszítéssel látták el; az öltöző asztalka festménybeli elhelyezése sem túl valószínű, mivel mögötte egy ajtó nyílik a kert felé. A módosítások ellenére Zoffany mégis gondot fordított arra, hogy az augsburgi aranyozott ezüst piperekészlet darabjai, a toalettasztalkát borító csipketerítő, a kínai figurák, az állóóra, a falon megjelenő festmény, a hercegek jelmeze, a királyné szalagokkal, fodrokkal, csipkedíszes ujjakkal dekorált gyöngyházfényű selyemruhája vagy épp a tükör és a tükröződések anyagszerű realitást éreztessenek nézőjünkkel.<sup>591</sup>

A királyi hercegeket ábrázoló festményen már megfigyelhetjük a vörös borítású falakat, a vörös szófát és székeket, a gazdag ornamentikájú szőnyeget, s ami még látványosabb eleme a képnek: a falakon a királyi kollekció összeválogatott festményeit. Anthonis van Dyck I. Károly gyermekeit és a Villiers-fiúkat ábrázoló festményei mellett egy Carlo Maratti követője által festett, a gyermek Jézust ábrázoló festmény, és Zoffany III. Györgyről és Charlotte királynéről kreált portréi kaptak helyet. Fontos megjegyeznünk, hogy ezek az udvari megrendelésre készült képek voltak Zoffany pályáján a legkorábbi enteriőrbe komponált portrék, addig csupán színházi jeleneteket és tájba komponált conversation piece-eket festett.<sup>592</sup>

Mrs. Abington színházi portréján ezek az elemek némileg módosulva jelennek meg: a toalettasztalkán egy nyitott könyvre irányul a figyelmünk, ami közvetlenül az aktuális jelenetre reflektál. Arthur Murphy három, majd később öt felvonásra bővített darabja 1760-ban debütált a Drury Lane színpadán, szüzséjét a szerelem, a férfi-nő kapcsolatok, házastársi cívódások köré építette. A második (a bővített változatban a harmadik) felvonás első jelenetében lép színre Bellmour özvegye; Murphy művének kiadásában gondos helyszínleírást találunk, amelyben jelzi, hogy a szoba berendezését egy toalettasztal, könyvespolc, székek és egy csemláló alkotja.<sup>593</sup> A jelenet elején *Mignonet*, a hölgy szobalánya épp rendet rak, mikor úrnője olvasva belép: Alexander Pope *Epistle to a Lady of Characters of Women* című művéből olvas fel néhány sort,

<sup>591</sup> Clarissa Campbell Orr szócikke. ZOFFANY 2011 cat. 33. p. 204

<sup>592</sup> WEBSTER cat. 25. p. 34.

<sup>593</sup> „Scene, an Apartment at th Widow BELLMOUR's: several chairs, a toilette, a book-case, and a harpsichord disposed up and down.” Arthur Murphy: *The Works of Artur Murphy*. 7 vols. Vol. III. London, 1786. 90.



amelyben a szerző az ideális nő képét festi le.<sup>594</sup> A dráma szövege jelzi, hogy az özvegy és szobalánya többször visszatér az öltözőasztalhoz, így nem véletlen, hogy Zoffany kompozíciójának is leghangsúlyosabb elemévé vált e bútor.

A jelenet e pontján Bellmour özvegye csupán néhány mondattal kommentálja Pope szavait, majd arra utasítja szobalányát, hogy tegye vissza a könyvet a helyére – tehát a komikum csírája ismét háttérbe szorul, Mrs. Abington arckifejezése sem túlzottan árulkodó. A források azonban jelzik, hogy a színésznőt e szerepe tette híressé, amit bizonyítani látszik, hogy a szerző 1785-ben a darab új kiadását neki ajánlotta, dicsérve ragyogó, s folyton megújulni képes játékát e szerepben, s hogy formát, lelket, kifejezést és szellemet adott a karakternek.<sup>595</sup>

Más színházi portrék esetében is találunk hasonló megoldásokat Zoffany életművében. Ha visszatérünk a két ifjú herceget ábrázoló portré belső terének megjelenéséhez, a vörös borítású falak, a szófa ábrázolásához, ezek a motívumok Robert Baddeley színházi portréján köszönnek vissza. A festő Richard Brinsley Sheridan *The School for Scandal* című darabjában, Moses szerepében örököltette meg a színészt. (150. kép)

A történet egyik szálát az adja, hogy az Indiából titokban hazatért Oliver bácsi úgy határoz, kideríti az igazságot unokaöccse, Charles Surface természetéről. Moses, a zsidó uzsorás segítségével álruhában, Mr. Premiumként érkezik Charles házába, hogy pénzt kölcsönözzön neki. A kölcsönzött összeg fejében biztosítékot kér, így kerülnek a IV. felvonás első jelenetében a „Picture Room”-ba, ahol az extravaganciájáról és tékozló életmódjáról hírhedt Charles kész az ősök portréitól és a családi gyűjtemény értékes darabjaitól megválni, hogy életvitelét finanszírozni tudja. Moses becsüsként, *Careless* (Charles barátja) pedig az árverés levezetőjeként asszisztál; a jelenet java részében Charles mutatja be a teremben függő festményeket. Utolsóként az árverezendő portékák sorában Oliver bácsi arcképe kerülne kalapács alá: Charles azonban a többszörösére duzzasztott summa fejében sem hajlandó megválni a jótevő nagybácsi arcmásától, így a Mr. Premiumnak álcázott Sir Oliver Surface elégedetten távozik Mosesszel a házból.

A jelenet ismeretében Zoffany festményének több érdekes vonását emelhetjük ki: az egyik, hogy a dráma szövege szerint az árverés során Moses mindössze háromszor szólal meg, s e három esetben sem mond különösebben figyelemfelkeltő mondatokat. Alakja csupán annak kontextusában válik komikussá, hogy ő az a beavatott, aki – a

<sup>594</sup> Alexander Pope: *Moral Essays. Epistle II. to a Lady of the Characters of Women.* in: A. P.: *The Works of Alexander Pope.* vol. III. London, 1752. 257-264. sor

<sup>595</sup> *Dedication to Mrs. Abington.* MURPHY v-viii





148. Johann Zoffany: *Charlotte királyné két legidősebb gyermekével*, 1764-65 k.  
olaj, vászon, 112,2 × 128,3 cm  
London, Royal Collection Trust



147. Johann Zoffany: *Mrs. Abington mint Bellmour özvegye*, 1765 k.  
olaj, vászon, 99,1 × 113 cm  
National Trust, Petworth House



149. Johann Zoffany: *György, Wales hercege és Frigyes, később York hercege*, 1764-65 k.  
olaj, vászon, 111,8 × 127,9 cm  
London, Royal Collection Trust



150. Johann Zoffany: *Robert Baddeley mint Moses*, 1781 k.  
olaj, vászon, 76,5 × 61 cm  
National Museums Liverpool,  
Lady Lever Art Gallery



151. Johann Zoffany: *Edward Shuter mint Woodcock béke-bíró, John Beard mint Hawthorn és John Dunstall mint Hodge*, 1767 k.  
olaj, vászon, 101,3 × 126,3 cm  
Bath, Holburne Museum



nézőkkel együtt – végig tisztában van Oliver Surface kilétével, miután az uzsorás mint foglalkozás üzésére kitanította a nagybácsit.

A lehetséges ok, ami miatt mégis ebben a közegben ábrázolta a festő modelljét, az említett háttérbeli motívumok kialakításában, kölcsönzésében keresendő. Baddeley figuráját kevés tér övezi, de ebben a szűk képkivágatban is erőteljes, hatásos elemként van jelen a királyi lakosztályból ismerős vörös damasztal borított fal és a vörös selyemmel bevont pamlag. Ez utóbbira Sheridan szövege is utal, mint ami felett Oliver bácsi arcképe függ. Még meglepőbb a festő szöveghez való hűsége, mivel a falon függő festmények egészen precízen illusztrálják a drámában felsorakoztatott, árverésre bocsájtott képek leírását.

Az ovális keretben látható arcképről, amelyen egy különös, sötét karikát fedezhetünk fel a modell egyik szemén, Charles Surface mondja el: „Íme, itt az üknagybátyám. Sir Richard Raveline, korának bámulatosan jó tábornoka, biztosíthatom. Végigszolgált Marlborough hercegének összes háborúját, a Malplaquet-i csatában kapott egy ütést a szemére...”<sup>596</sup> A mellette levő női arcképről megtudhatjuk, hogy Kneller „ijesztő” hasonlósággal megfestett portréja a tábornok lánytestvéréről, Deborah néniről készült, ahogy pásztorlányként is őt láthatjuk, amint nyáját legelteti.

Zoffany saját eszköztárának invenciózus használatára utal, hogy színházi portréira annak tükrében emelt be festményeket, ahogy a szöveg, vagy a szereplők jellemzése inspirálta. Ezt tapasztaljuk azon a színházi jeleneten, amely a Covent Garden népszerű operaballadájának, Isaac Bickerstaff *Love in a Village* című darabjának egy dialógusát mutatja be. A színen Edward Shuter *Woodcock békebíró* szerepében, mellette a kiváló tenor, John Beard mint a bíró szomszédja, *Hawthorn*, mögötte pedig a *Hodge*-ot alakító John Dunstall áll. A tér berendezése itt messze nem olyan elegáns, mint az előzőek esetében: a bútorzat fő elemét az alakok mögötti asztal és egy karosszék adja, míg két oldalról egy tróféára akasztott kabát, és a kandalló kerete fogja egybe a jelenetet. A legfeltűnőbb, hogy e puritánabb térben egy impozáns festmény függ a falon. A kompozíciónak három variánsa maradt fenn, ezekből az egyik verzió a háttérben Van Dyck I. Károly gyermekeit ábrázoló portréja van, a másik két változaton egy, az eredeti alkotóját illetően beazonosíthatatlan kompozíció kapott helyet, melynek *Salamon ítélete* adja témáját. (151. kép)

A festmények utalása mindkét esetben a darab adott jelenetére vagy a szereplő kilétére vonatkoztatható. A *Salamon ítélete*-téma az igazságos döntéshozatal szimbólumaként Woodcock békebíró foglalkozására utalhat, az I. Károly gyermekeit ábrázoló portré pedig – azontúl, hogy Zoffany e festmény másolásában már jártasságot szerzett

<sup>596</sup> „Well, here’s my great uncle. Sir Richard Raveline, a marvellous good general in his day, I assure you. He served in all the Duke of Marlborough’s wars, and got that cut over his eye at the battle of Malplaquet.” Richard Brinsley Sheridan: *The School for Scandal*. Collated and edited by Hanson Hart Webster. Boston: Houghton Mifflin Company, 1917. 76-83.





152. William Hogarth: *A The Farmer's Return címlapja*, 1762  
rézkarc, 25,1 × 21,4 cm  
London, British Museum



154. Adriaen van Ostade: *Ivó, dohányzó és tric-trac-ot játszó parasztok*, 1678  
színezett tollrajz, 22,8 × 19,5 cm  
Bécs, Albertina



153. Johann Zoffany: *David Garrick mint Farmer, Mary Bradshaw mint a feleség, Ann Heath és Edward Cape Everard mint gyerekek*, 1762  
olaj, vászon, 102,6 × 127 cm  
Barnard Castle, The Bowes Museum

a hercegek portréjának festése közben – a darab szövegét idézheti, amelyben Woodcock bíró „*Anno undecimo Caroli primi*”, azaz I. Károly uralkodásának 11. évére hivatkozik a szolgák elszegődtetéséről folyó vitában.

A fenti példák azt igazolják, hogy Zoffany ugyanazzal a gondossággal ábrázolta színházi jeleneteit, mint a conversation piece-eket: a színpadképek jellemzéséhez azonban bátran felhasználta a festői praxisában előforduló kompozíciós megoldásokat, hogy modelljei köré ne pusztán jelzésértékű díszletet, hanem élethű környezetet teremtsen.<sup>597</sup>

A komikus jelenetek és az életképek párhuzamának vizsgálatához izgalmasabb esettanulmányt kínál számunkra David Garrick *The Farmer's Return* című közjátéka, amelynek kulcsjelenetét William Hogarth és Johann Zoffany egyaránt megörökítette. Zoffany pályájának ez volt az első, debütáló színházi portréja, amelyet David Garrick megrendelésére festett, és jelentős mértékben hasonlít William Hogarth azon rajzára, mely a közjáték kiadásához címlapként készült. (152-153. kép)

Mindkét feldolgozás azt a pillanatot tolmácsolja, amelyben a gazda, aki III. György koronázására látogatott Londonba, utazásáról visszatérően családjának meséli a városban átélt kísértetjárást. „Kedvenc Garrickünket látjuk, amint azt magyarázza, hogy ha *igen* volt a válasz, egyszer kopogott és ha *nem*, kétszer.” – írja egy korabeli újság a festményen ábrázolt momentumról.<sup>598</sup> A közjáték szüzséje nagyon aktuális jelenségre reflektált, hiszen 1762-ben egész London a Cock Lane-i szellemről suttogott. „*A szellemhistória oly népszerűsége tett szert, hogy Johnson úgy vélte, utána kell nézni.*” – írja James Boswell a *Doktor Johnson életében*; miután felderítették a szellemjárás bizonyítékainak hamis voltát, s ezzel leleplezték a csalást, az újságok „végre felnyitották a világ szemét”.<sup>599</sup>

A közjáték első előadása 1762. március 20-án volt, a festményt pedig már májusban nagyobb nézősereg szemlélhette meg a Society of Artists kiállításán.<sup>600</sup> Egy korabeli újság beszámolóját a festmény és a színpadon látottak viszonyáról fentebb már idéztem, ez a szöveg a pontosságot és a hasonlóságot hangsúlyozta „*a festő alkotta különböző alakok és azok között, akik a szerepeket játszották*”.<sup>601</sup>

<sup>597</sup> Zoffany egyébiránt conversation piece-ein is szabadon átcsoportosította vagy áthelyezte a modellek birtokában lévő bútorokat, tárgyakat a kompozíció tökéletesítése végett. Kate Redford: 'Peculiarly happy at taking Likenesses': Zoffany & British Portraiture. in: ZOFFANY 2011 cat. 101-123. 106.

<sup>598</sup> WEBSTER cat. 10. p. 25.

<sup>599</sup> James Boswell: *Doktor Johnson élete*. Válogatta és az előszót írta: Sükösd Mihály. Budapest: Gondolat, 1965. 101.

<sup>600</sup> BURNIM 1984 196.

<sup>601</sup> WEBSTER cat. 10. p. 25.





A darab kiadásának előszavában Garrick megemlékezik arról, hogy ha barátja, „Mr. Hogarth, nem hízeleg a legnyájasabb módon azzal a gondolattal, hogy A farmer és családja nem alkalmatlan az ő ceruzavázlatára, nem nyomtatták volna ki.”<sup>602</sup> Hogarth e képén mintha csak a Garricket III. Richárdként ábrázoló festményének tragikus gesztusrendszerére játszott volna rá: miközben a feleség és a gyermekek a gazda szellemjárásról szóló beszámolóját hallgatják, mindhárman épp oly mereven széttárt ujjakkal emelik fel kezeiket riadalmukban, amint azt királyi modellje tette a Bosworth mezei csata előestéjén szellem-látomása során. Hogarth figurái karikaturisztikus jellegűek, vaskosak, de torzítása érthető, hiszen a darab címlapjaként nem kellett a pontos arcvonásokat közvetítenie. Zoffany jelenete Hogarthéhoz hasonló jellegű, a fő mondanivaló, azaz a szereplők megformálásában annyi eltérést találunk, hogy Zoffany precízebben követi a közjáték szövegét, amit Garrick asztalt kopogtató keze jelez.

Tény és való, hogy a kompozíciók összhatásukban a holland zsánerfestészetet idézik, térszervezésükben a színpadszerűséget erősebben érzékeltető centrális perspektíva helyett mindketten jobbra tolják az enyészpontot. Hogarth inspirációi között Gabriel Metsu kompozícióival rokon szellemet vél felfedezni Antal, ami nem a stílus, hanem a típusok használatában lelhető fel.<sup>603</sup> Magam Metsu finomabb alakjai ellenében Adriaen Jansz. van Ostade oeuvre-jében találtam olyan kompozícióra, amely a *Farmer's Return* képi megoldásaival rokonítható. A bécsi Albertina gyűjteményében található színezett tollrajzának középpontjában egy asztal mellett pipázgató férfit és mellette egy kancsót kezében tartó embert láthatunk.<sup>604</sup> (154. kép) Mivel tavernajelenetről van szó, Ostade természetszerűleg több alakot helyez el egy tágasabb, és tegyük hozzá, rendetlenebb térben, ahol az emberek italoznak, játszanak, míg egy macska lopva nyalogatja egy földön heverő edényke tartalmát.

Zoffany részletező aprólékossággal avatja egy vidéki ház belső terévé szereplőinek közvetlen környezetét, amelyben a „díszletet” képező tárgyak, a háttérben megjelenő kosár, hagymafüzér, edények, a fellógatott sonka, az oldalt ábrázolt tűzhely, a tűznél melegedő macska szintén Ostade paraszti zsánerképeinek motívumaival hozhatók párhuzamba. Bár a tárgyak festett kulisszán megjelenhettek a színpadon, ilyen összetett és kifinomult elrendezésben semmi esetre sem, ahogy Zoffany megmutatja őket – ezt a közjátékok rövidsége sem engedhette meg.<sup>605</sup>

<sup>602</sup> HALSBAND 154.

<sup>603</sup> ANTAL 71.

<sup>604</sup> Adriaen van Ostade: *Ivó, dohányzó és tric-trac-ot játszó parasztok*, 1678, színezett tollrajz, 22,8 × 19,5 cm, Bécs, Albertina. *Rembrandt and His Time. Masterworks from the Albertina, Vienna*. Exh. cat. Milwaukee Art Museum, 2006. cat. 60. p. 126., 129-130.

<sup>605</sup> ASHTON XXIV.



Annak kérdésében csak találgatásokra szorítkozhatunk, hogy a kompozícióknak mennyi érvénye van az eredeti színpadkép és csoportfűzés szempontjából. Feltehetjük, hogy Hogarth előbb készítette el a címlapot, mint ahogy Zoffany megfestette volna a maga változatát, mivel Horace Walpole, aki a kiállításon a festményt dicsérte, azt is hozzáfűzte, hogy Hogarth művénél jobb, a viszonyítási alapként szolgáló mű tehát már létezett. Garrick Hogarth felé tett gesztusa a kiadás dedikációjában pedig talán abban a kérdésben is mérvadó, hogy első színházi portré-megrendelése esetében milyen javaslatokkal (esetleg utasításokkal, mint Hogarth címlapjának követése) fordulhatott újdonsült pártfogoltja felé.

A legizgalmasabb kérdés azonban az: a holland-flamand zsánerfestészet kompozicionális megoldásainak, stílusának követése valójában Hogarth leleménye volt, amit Zoffany – mivel saját festői modorához ez a stílus közel állt – követett és festményén továbbfejlesztett, vagy a rendezői instrukciók alakították ily módon a képet/színpadképet?

Garrick sokoldalú érdeklődése lehetővé tenné ez utóbbi feltevést is: korai, 1744-es *Essay of Acting* című írásában találunk egy érdekes párhuzamot, amit a komikus jelenetek és a holland zsánerfestészet hasonlatosságáról fogalmaz meg. Az összevetés alapjául Ben Jonson *The Alchemist* című darabja szolgált, amelyet Garrick 1743-ban újíttat fel és vitt színre a Drury Lane színpadán.

Az alkímista különleges embertípusát az angol irodalomban már Geoffrey Chaucer leírása érzékletesen körvonalazta a *Canterbury mesék*ben, s ezt visszhangozták a későbbi, 16-17. században elterjedt nézetek is. Chaucer után mintegy két évszázaddal Ben Jonson (1573-1637) elevenítette fel e témát; *Az alkímista* című darabját 1610-ben mutatták be először színpadon. Bár Ben Jonson művének középpontjában megtaláljuk az alkímistát és a szerző az alkímiai tudományok terminológiáját szakavatottként használja, tartalmilag a komédia nem az önpusztító kísérletezőt állítja műve középpontjába. Ahogy Chaucer alkímista kanonokja, úgy Jonson címszereplője is főként azoknak a – holland-flamand zsánerfestészetben szintén kedvelt – tudálékoskodó áldoktoroknak, kuruzslóknak, sarlatánoknak és szemfényvesztőknek a típusait idézi meg, akik könnyedén csapják be és fosztják ki együgyű áldozataikat.

Jonson komédiájának színhelye egy londoni ház, amely csalók tanyájává válik a házigazda távollétében, aki a pestisjárvány idején szolgájára, *Face*-re bízta otthonát. Itt szorgoskodik az alkímista *Subtle* és a könnyűvérű *Dol Common*, akik *Face*-szel együtt az asztrológiai jóslatok és az alkímista bűbájosságok mellé kerítőként is asszisztálnak hiszékeny, mohó, ostoba pácienseiknek.

Áldozataik között ott van *Sir Epicure Mammon*, a lovag, aki a Bölcsék Kövét elsősorban potencianövelő és fiatalító eszközként akarja használni. Felbukkan a hiszékenyek sorában a dohányárus *Abel Drugger*, aki boltja berendezéséhez és cégére megalkotásához kéri Subtle segítségét, de nem hiányoznak az amszterdami puritánok, a prédikátor és diakónus, akik az özvegyek és árvák összekuporgatott adományait szeretnék megsokszorozni. *Dapper*, az írnok a szerencsejátékhoz kér szerencsét, *Kastrill* pedig az aranyifjak kötekedő, párbajozó, becsmérő stílusát szeretné elsajátítani Londonban, miközben nővérének, az özvegy *Dame Pliant*nak próbál férjet találni. Egyedül Surly nem hisz a csalóknak, s bukásuk lavináját ő indítja el: Subtle és Dol végül menekülni kényszerül, egyedül a házgondok, a cinkostársai eszén is túljáró Face kerül ki sértetlenül a problémás helyzetből.<sup>606</sup>

A csalók módszerei igen kifinomultak, ahogy az I. felvonás 1. jelenete is utal rá: a főhősök a hivatásos csalás professzionális gyakorlói. Olykor húzódoznak, hogy kíváncsossá tegyék tudományukat, máskor ájtatos erényesség mögé bújnak, vagy épp álruhát öltenek, hogy kijátsszák áldozataikat; és minden alkalommal találnak rá okot, hogy újabb és újabb aranyakkal rövidítsék meg a hozzájuk fordulókat. A darabot többször megújították első bemutatója után, évszázadokon keresztül az egyik legnépszerűbb komédia volt, mely kiállta az idők próbáját.

David Garricket természetesen megragadták a Jonson darabjában rejlő komikus lehetőségek: amikor 1743-ban felújította *Az alkimistát*, új fejezetet nyitott a komédia történetében. Természetesen maga is szerepelt az előadásban, méghozzá a Jonson eredetijében elég csekély jelentőséggel bíró dohányárust, *Abel Druggert* alakította; 1776-os visszavonulásáig több, mint 80 alkalommal bújt az együgyű Abel bőrébe. Az adaptációban Garrick jelentősen megkurtította Jonson eredeti szövegét, ám néhány kulcsjelenettel toldotta meg a cselekményt, főként az általa játszott Drugger színpadi jelenlétét.<sup>607</sup>

Több forrás utal arra,<sup>608</sup> hogy Garrick az előző generációknál természetesebb módon ábrázolta Drugger karakterét, amit egyúttal a *low comedy* stílusától való feljebb emelkedés példajaként kezelhetünk. A *London Chronicle* 1757-ben így írt:

<sup>606</sup> Ben Jonson: *Az alkimista*. Fordította: Nagy László. in: Ben Jonson: *Komédiák*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974.

<sup>607</sup> F. H. Mares bevezetője in: Ben Jonson: *The Alchemist*. Edited by F. H. Mares. Manchester: University Press, 1979. lxviii. A már idézett Thomas Davies írja le azt is, hogy a 4. felvonásban a kötekedő Kastrill helyett Abel az, aki Surlyt kihívja és kivezeti a színpadról. DAVIES 67.

<sup>608</sup> „Mr. Garrick freed the stage from false spirit, ridiculous squinting, and vile grimace, which, in Theophilus Cibber had captivated the public for several years, by introducing a more natural manner of displaying the absurdities of a foolish tobbaconist.” DAVIES 66-67.

„...nem torzítja el vonásait, nem bandzsít, de az egész mégis olyan pontos, mintha egy valódi dohányárus lenne előttünk. Valóban meglepő, ahogy képes így megmutatni nekünk az ostobaság eme arcát.”<sup>609</sup>

Garrick alakítása akkora sikert aratott, hogy újszerű színészi játéka nyomán a darab lényegében Abel Drugger történetévé változott. A darab recepciótörténetének e fordulópontját bizonyítja, hogy a komédia 18. század végi kiadásainak címlapjain sem a főszereplő csalókat, hanem a dohányárust alakító színészt örökítették meg.<sup>610</sup> De jelzi az is, hogy 1770-ben egy ír színész, Francis Gentleman egy közjátékot szentelt Abel Drugger karakterének, amelyet *The Tobbaconist* címmel játszottak. Garrick visszavonulása után 1899-ig *Az alkimista* csak erősen megkurtított formában jelent meg az angol színpadon.<sup>611</sup>

A Garrick-adaptáció szövegét John Bell jóvoltából ismerjük, aki számos kötetben publikálta az angol drámairodalom remekeit a Bell's British Theatre kiadványaiban. A szöveg azonban nem minden módosítást foglal magában, s ami még inkább megnehezíti a helyzetünket, kevés utalás van benne a színpadi történéseket illetően. Ez esetben más forrásokhoz, korabeli elemzésekhez, beszámolókhöz kell fordulnunk, hogy az előadás, és főként Garrick sikerét megértsük.

Az egyik támpontunkat éppen az adaptáció szerzője adja. Garrick a fentiekben már megidézett esszéjében, melynek szövegét főként a tragédia és komédia eltérő előadásmódjának illusztrálására szentelte, a komikus előadásmód analíziséhez Abel Drugger karakterét vette alapul. Tanulmányában egy szövegrészben azt elemzi, hogy miként reagál Drugger, amikor összetör egy vizeletpoharat. A szerző szinte lépésről lépésre végigvezet bennünket azon a folyamaton, ahogy a megszeppent dohányárus feszült aggodalma a test fizikai szintjén jelentkezik. Érzékletesen írja le, miképp roskad össze az izomzat, hogyan fordulnak be a lábfejek, s kezdenek a térdek remegni, a kezek görcsösen rángatózni. Ezen a ponton találunk egy érdekes megjegyzést, mely szerint a fenti mozdulatsor által mutatott összkép „a groteszk rettegés legtökéletesebb zsánerjele-  
netét eredményezi, ahogy egy holland zsánerfestő elképzelheti.”<sup>612</sup>

Azt tehát az idézet is nyomatékosítja, hogy Garrick tisztában volt a *low comedy* és a zsánerfestészet művészetelméleti párhuzamaival, s emellett érzékelteti, hogy – elő-

<sup>609</sup> London Chronicle, 1757. március 5-8. Idézi BURNIM 1984 205.

<sup>610</sup> Dodd mint Abel Drugger, Bell's British Theatre, vol. 16.; Bell 1791-es British Library címlapján Drugger és Subtle asztrológusnak öltözve.

<sup>611</sup> MARES lxix

<sup>612</sup> David Garrick: *An essay on acting: in which will be consider'd the mimical behaviour of a certain fashionable faulty actor, ... To which will be added, a short criticism on his acting Macbeth*. London, 1744. 7-8.







155. Johann Zoffany: *David Garrick mint Abel Drugger, William Burton mint Subtle és John Palmer mint Face*, 1770  
olaj, vászon, 104 × 99 cm  
Magángyűjtemény

deivel ellentétben – mennyire vizuálisan gondolkodott a színházról. Az analógia tehát adott volt, hogy a 17. századi holland-flamand életképek jellege a színházi portréfestészetben visszaköszönjön, s csaknem egyértelmű volt, hogy Garrick e jelentős színpadi sikerét a képzőművészek is feldolgozzák festményeiken, grafikáikon.

Garricket e szerepben szintén Johann Zoffany örökítette meg, egy olyan jelenetben, amelyben együtt van színen az alkimistával és annak cinkostársával. (155. kép) A festményt a Royal Academy 1770-es tárlatán állították ki,<sup>613</sup> s az alkotás sikerét érzékeltesen illusztrálja, hogy Sir Joshua Reynolds vásárolta meg 100 guinea-ért, majd félóra múltán Lord Carlisle 120 guinea-t kínált érte; Reynolds átengedte a képet, az árkülönbözetet pedig a festőnek adta.<sup>614</sup>

Zoffany az előtérbe helyezte a lelkes örömet sugárzó dohányárust, mögötte a doktori sapkát és fekete köpenyt viselő *Subtle* (alakítója Edmund Burton) és a *Face* karakterét magára öltő John Palmer jelenik meg.<sup>615</sup> Az alkimista ez esetben nem a 17. századi minták alapján ábrázolt, saját mikrokozmoszába zárt, különc figura, hanem épp ellenkezőleg: a csaló szemfényvesztő, aki nem önmagát, hanem hiszékeny embertársait csapja be. A csalók ugyanolyan víg arckifejezéssel jelennek meg, mint naiv áldozatuk az előtérben, bár örömük más forrásból táplálkozik. A megfestett jelenetet talán legjobban Georg Lichtenberg leírása azonosítja:

„Amikor az asztrológusok kibetűzik a csillagokból az Abel Drugger nevet, hogy ezennél nagy ember lesz, a szegény, hiszékeny teremtes őszinte örömmel mondja: „*Ez az én nevem.*” Garrick úgy tesz, mint aki megtartja magának örömét, mivel nem lenne ildomos, ha ez a boldogság mindenki előtt kitörne belőle. Így félrefordul, örömét pár pillanatig magához szorítja, így valóban megjelennek szeme körül azok a vörös karikák, amelyek gyakran társulnak nagy boldogsághoz, legalábbis amikor erőszakkal elfojtják, és azt mondja magának: „*Ez az én nevem.*” E józan visszafogottság leírhatatlan hatást kelt, így aztán nem pusztán egy tökfilkónak látjuk, akit becsaptak, hanem egy még sokkal nevetségesebb teremtménynek, akiről lerí, hogy titkos győztesnek és a szélhámosok királyának gondolja magát.”<sup>616</sup>

A csalók és az együgyű áldozat karaktere közötti diszkrepanciát a szereplők kosztümének jellege csak fokozza: az *Alkimista* plakátján azt lehetett olvasni, hogy a kor öltözkéiben (*Dress'd in the Habits of the Time*) ábrázolták karaktereiket.<sup>617</sup> Ennek

<sup>613</sup> A mű vélhetőleg az előző évben keletkezett, a *Face*-t alakító John Palmer ugyanis az 1769. november 22-i előadáson lépett fel utoljára a darabban. BURNIM 1961 23.

<sup>614</sup> BURNIM 1984 201.

<sup>615</sup> BURNIM 1961 77.

<sup>616</sup> Georg Lichtenberget idézi WEST 1991 141.

<sup>617</sup> Kalman A. Burnim szerint valószínűleg minden Jonson darabot ugyanazokban a kosztümökben játszottak. BURNIM 1961 77.





megfelelően Subtle és Face nyakfodorral, masnis cipellővel jelenik meg, míg Drugger legjellegzetesebb ruhadarabja a kopott kabát és a kék kötény.

Formailag talán az a legérdekesebb Zoffany képén, hogy az alakok elevenségén túl a festmény egyik oldalát csendéletszerűen aprólékos kidolgozottságú tárgyak népesítik be. E kellékek között fellelhetők az alkimista műhelyének jellegzetes elemei: üvegcsék, vaskos iratcsomók, fellapozott könyvek, homokóra, földgömb. E tárgyak ilyesfajta összeállítása többnyire ifjabb David Teniers alkimista-ábrázolásain jelenik meg, de a Zoffany által megfestett eszközöknek erős a vanitas-csendéletek tárgyaitra való reflektálása is: állatkoponya helyett például emberi koponyát láthatunk képén.

Feldolgozása más asszociációkat is sejtet – míg Teniers gyakran ábrázolt e kompozícióin baglyot, amely az emberi ostobaság szimbóluma volt Németalföldön, Zoffany egy kiterített szárnyú denevért festett meg a különleges eszközök között. A denevér ritkán társult a 17. századi zsánerjelenetekhez, ha mégis, nem az alkimistákhoz kapcsolódott, hanem a démoni jelenségek és a boszorkányszombatok állandó kísérőiként találjuk meg. Az üvegben tartósított homunculus sem a leggyakoribb jelenség a holland aranykor ábrázolásain, bár akadnak példák arra – ahogy David Ryckaert egy képén<sup>618</sup> –, hogy az alkimista egy lombikba zárt, mesterségesen előállított, apró lényt figyel tátott szájjal.

Azt megállapíthatjuk, hogy a Zoffany festményén fellelhető tárgyak ábrázolása nem feltétlenül az előképek precíz feldolgozását jelenti, hiszen a festő a flamand-holland zsáner- és csendéletfestészet alapvető jellegzetességeinek csupán utánérzését adta művén. Zoffany alkotásának témája alapvetően a színpadi interakció, s különösen az előtérbe hozott Abel Drugger, azaz Garrick komikus alakításának érzékeltetése volt, s emellett a háttérben – festői invencióiból táplálkozván – hangulatában idézte meg egy alkimista műhelyét.

### Különleges karakterek, specifikus pillanatok

A 18. századi Anglia színpadi reformjai között már esett szó Charles Macklin 1741-es átütő sikeréről, amely szépen példázza, hogy a színjátszásban ugyanolyan fontos szerepet játszott az alacsonyabb rangú műfajok megnevesítése, mint a portréfestészet esetében. Macklin debütálása Shakespeare *A velencei kalmár* című darabjának főszerepében, Shylock alakításában fontos lépcsőfokot jelentett a komikus színjátszás

<sup>618</sup> David Ryckaert III: *Tudós homunculuszal*, 1649 k., olaj, tábla, 59.1 × 78.8 cm, Mannheim, Reiß-Museum der Stadt Mannheim



történetében. A darabot 1701-től George Granville, Lansdowne grófjának, az eredetinel jóval komikusabb hangvételű adaptációjában ismerte a közönség, az 1741-es előadás színlapján azonban „Written by Shakespeare” megjelöléssel, felújítva mutatták be.<sup>619</sup>

Bár a legtöbb korabeli forrás és a későbbi életrajzok, színháztörténeti szövegek Macklin esetében arról beszélnek, hogy Shylock szerepét tragikussá tette, ez azért korántsem a szó mai értelmében értendő. Tragikus szerepekben jóval kevesebbszer lépett fel, fizimiskájához, amit Lichtenberg leírása és a fennmaradt ábrázolások fényében önmagában inkább komikus karakterisztikájúnak kell elképzelnünk, a vígjátékok Pantalone vagy Capitano-jellemeket megtestesítő szerepei illettek legjobban. Előadásmódját természetesként jellemzik, ennek érvényét az előző generáció színésze, James Quin deklamálásához viszonyítva fogadhatjuk el. Macklin a szatirikus Shylock figurájából komikusot teremtett, ahogy azt az angol komédia különbségtételeinél láthattuk, a legalacsonyabb kategóriából (*low comedy*) feljebb emelte a karaktert.<sup>620</sup>

Természetesen több színházi jelenet született a híres produkció nyomán, bár Johann Zoffany Macklin debütálása után csaknem három évtizeddel örökölte meg a színeszt híres alakításában: a Covent Garden 1767-68-as évadjához kötődik egy sokalakos, befejezetlen kompozíció, de fennmaradt egy arctanulmány, egy egyalakos és egy páros jelenet, valamint számos metszet, amiken Macklin népszerű uzsorás-alakítása látható.

Az egyik képcsoport a darab III. felvonásának 1. jelenetéhez kapcsolható. Zoffany egyalakos festményén azt a momentumot rögzíti, amikor Shylock hírt kap *Antonio* tönkremeneteléről, majd *Tubal* beszámol *Jessica* genovai költekezéséről. (156. kép) A látvány legfeljebb e szöveg ismeretében értelmezhető komikusnak: széttárt karjai, ökölbe szorított keze, borús arc kifejezése annak kontextusában válhat nevetségessé, hogy az uzsorás lánya helyett elvesztett pénzét és javait siratja:

„Hát így, így, így, így! Egy gyémántom eltűnt, kétezer dukátomba került Frankfurtban. Még sohasem szállt átok a népünkre, csak most; én még sohasem éreztem így; kétezer dukát ebben, és más drága, drága ékszerek. Bár holtan feküdne a lányom a lábam előtt, az ékszerekkel a fülében! Bár ravatalon feküdne a lábam előtt, a dukátokkal a koporsójában! Nincs róluk hír? Hát így állunk! Nem is tudom, mit költöttem a keresésére. Idehallgass: veszteség veszteségre! Annyival ment el a tolvaj, és annyi ment rá a tolvaj megtalálására, és semmi elégtétel, semmi bosszú; nincs balszerencse, csak ami az én vállamat nyomja; nincs sóhaj, csak amit én sóhajtok; nincs könny, csak amit én ontok.”<sup>621</sup>

<sup>619</sup> HIGHFILL-BURNIM-LANGHANS vol. 10. 7.

<sup>620</sup> Robert R. Findlay: Charles Macklin and the Problem of „Natural” Acting. *Educational Theatre Journal*, Vol. 19, No. 1, Special English-Irish Theatre Issue, Mar. 1967. pp. 33-40

<sup>621</sup> William Shakespeare: *A velencei kalmár*. Vas István fordítása. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982. 72-73.





156. Johann Zoffany: *Charles Macklin mint Shylock*, 1768 k.  
olaj, vászon, 83,8 × 72,4 cm  
Bath, Holburne Museum



157. Herbert Stoppelaer: *Shylock és Tubal*, 1767-69 k.  
olaj, vászon, 59,7 × 73 cm  
New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection



158. Johann Zoffany: *Charles Macklin mint Shylock a tárgyalási jelenetben*, 1768 k.  
olaj, vászon, 116,2 × 151,1 cm  
London, Tate Gallery





Shylock és Tubal dialógusáról külön megemlékezik a kritika: utánozhatatlannak ítélték Macklin játékát e jelenetben, ahogy a felbőszült harag és a kárörvendés hangszínét csodás természetességgel váltogatta.<sup>622</sup> A kétszereplős jelenet Herbert Stoppelaer festménye, amelyen semleges háttér előtt *Tubal* és *Shylock* párbeszédét láthatjuk: a festő Macklin arcának ábrázolásához Zoffany portréját követte, a különbséget ehelyütt összekulcsolt kezei adják. (157. kép) Shylock darabbéli barátját, *Tubalt*, feltehetően *Michael Stoppelaer*al azonosíthatjuk, bár az ír származású Stoppelaer-család tagjainak, Charles, Michael és Herbert életútja – lévén mindhárman színészek és festők voltak egyszerre – összekeveredett a szakirodalomban.<sup>623</sup>

E képeken a minimalizált háttér a színész fehér gallérral díszített fekete gabardin kosztümére irányítja a figyelmet, sűrű, összeborzolt barna haja tovább erősíti gesztusa és arckifejezése tragikus színezetét. Az öltözék változatlanul, Macklin haja azonban hátrafésülve, kopasz homlokát erősen hangsúlyozva jelenik meg Zoffany nagy méretű sokalakos kompozícióján, amely a darab IV. felvonásának első színét, a tárgyalási jelenet csoportképét adja vissza: a középpontban Shylock jelenik meg, vele szemben *Portia*, *Antonio* és *Gratiano* a jobb szélén, Shylock háta mögött *Bassanio* áll és négy bíró foglal helyet, a talapzaton a velencei dózse ül oroszlános trónusán.<sup>624</sup> (158. kép)

A feszültséggel teli pillanatban Shylock mérleggel és törrel a kezében jogos jussát követeli: egy font húst Antonio testéből, amit a kölcsön fejében csikart ki tőle. A jogtudornak öltözött Portia ragadja meg karját – e pillanatban közli Shylockkal a kötelezvényt kijátszó, s egyúttal a feszültséget feloldó jogorvoslatot, mely szerint csupán egy font húsrá tarthat igényt, se többre, se kevesebbre, s nincs joga Antonio véréhez.

E képen a komikum csíráját is bajos felfedezni; Macklin arckifejezése, testtartása, de maga a jelenet sem tükrözi a vígjátéki elemeket. Antonio teátrális gesztusa, amellyel ingjét kigombolva felkínálja testének szíve körüli tájékát, hogy az uzsorás kimetsszen belőle egy darabkát, Shylock feldúlt, tettekreész indulatát ellenpontozza. A festmény láttán ma talán *A velencei kalmár* 'low comedy' olvasatával barátkoznánk meg nehezebben, melyben Shylock karaktere leginkább egy bohócéhoz hasonlított.

Clair Hughes hipotézise szerint Zoffany az 1760-as évek végén kezdett bele, majd 1789 körül folytatta e kompozíció festését: ekkor már talán annak igényével, hogy a

<sup>622</sup> James Thomas Kirkman: *Memoires of the Life of Charles Macklin*. vol. I-II. London, 1799. vol. I. 264.

<sup>623</sup> Itt említhetjük meg, hogy Charles Stoppelaer a korai színházi portrékat gyarapította, amikor megfestette Joe Millert *Teague* szerepében a *The Committee* című darabban. Alkotása után 1739-ben Andrew Miller készített mezzotintót. HIGHFILL-BURNIM-LANGHANS vol. 14. 289-294.

<sup>624</sup> *Bassaniót* Robert Bensley alakította, *Portiát* Macklin lánya, Maria Macklin, *Antoniót* Matthew Clarke, *Gratianót* Michael Dyer. WEBSTER cat. 47. p. 44.



megkezdett színházi jelenet helyett egy történeti képet fessen meg.<sup>625</sup> Az tény, hogy ennyi szereplőt felvonultató színházi portréra sem Zoffany, sem a műfajt gyakorló kortárs festők oeuvre-jében nem találunk példát. A festményt kiemeli az átlagos színházi portrék sorából Zoffany művének legkülönlegesebb részlete: az egyik bíró arcvonásaiban ugyanis Lord Mansfieldre ismerhetett a kor embere. A „nem-színházi” portré beemelése a jelenetbe talán annak apropóján történt, hogy a lord híres bíró volt,<sup>626</sup> ráadásul éppen ő elnökölt Macklin perében, így személye a magánéletben szorosabban kapcsolódott a színészhöz.

A kép befejezetlenül maradt Zoffany hagyatékában – Robin Simon ez alapján feltételezi, hogy nem megrendelésre, hanem saját elhatározásból kezdett bele a mű festésébe, amit aztán elutazása miatt félbehagyott. E helyzet furcsasága, hogy ennek ellenére a Royal Academy 1779-es kiállításán jelent meg John Kitchingman azon alkotása, amely Macklin arcvonásait a Zoffany csoportképén látható módot követve ábrázolta.<sup>627</sup> De további metszetek is fennmaradtak, amelyek e befejezetlen kompozíció Shylock-figuráját egész alakban, egyedül mutatják. Születtek más metszetvariánsok, amelyek eltérő vonásokkal jelenítik meg a színészt, csupán a tárgyalás jelenetéhez szervesen hozzátartozó tör és mérleg attribútumát, illetve Macklin gabardinkáját és fehér gallérját őrizték meg azonosító jegyként. A legkülönösebb, hogy több metszetváltozaton a metszők elhagyták a zsidó uzsorás jellegzetes, hegyes szakállát, ami Zoffany és Stoppelaer kompozícióin megjelenik.

A Society of Artists 1765-ös kiállításán mutatta be Johann Zoffany azt a kompozícióját, amely Sir John Vanbrugh közkedvelt darabjából, a *The Provok'd Wife*-ből vett jelenetet rögzítette.<sup>628</sup> (159. kép) A vígjáték főszereplője Sir John Brute, aki a történetben egy részeg estén megszerzi felesége szabójától Lady Brute ruháit, és magára ölti. Ez

<sup>625</sup> Clair Hughes: Zoffany's Trial Scene from The Merchant of Venice. *The Burlington Magazine*, Vol. 123, No. 938, May 1981. 294.

<sup>626</sup> WEBSTER cat. 47. p. 44. A kép utóéletében ez különböző interpretációkat szült: 1856-ban a Christie's azzal a megjelöléssel látta el a művet, mely szerint „Amatőrök adják elő a Velencei kalmárt nemesurak előtt Lord Mansfieldnél”. Más értelmezések szerint a mű egy próbajelenetet ábrázol, ami Macklin utolsó színrelépéséhez köthető, amikor 90 évesen utoljára öltötte magára Shylock karakterét, szintén Lord Mansfield előtt. HUGHES 290.

<sup>627</sup> Robin Simon szócikke. ZOFFANY 2011 cat. 29. p. 199. Kitchingman eredeti műve elveszett, de James Newton metszete megőrizte kompozícióját.

<sup>628</sup> A csoportos jelenet előtt született több önálló olajtanulmány is, amelyen kizárólag Garrick szerepelt. A színész azonban, akinek tulajdonában volt egy a tanulmányok közül, kifogásolta a fej festői megoldásait, így egy ovális formájú kivágot jelzi, ahol javításra került az eredeti mű. A képet inspiráló előadás feltételezett időpontja 1763. április 18., a színész nem sokkal ezután indult el európai körutazására; a festményt pedig röviddel visszatérése után állították ki. *British Painting 1600/1800. An exhibition organized by The British Council for The Australian Gallery Directors' Council*. Exh. cat. Melbourne: National Gallery of Victoria, 1977-78. 98.



159. Johann Zoffany: *David Garrick mint Sir John Brute, Henry Vaughan, Hullet, Thomas Clough, William Parsons, Thomas Phillips és Watkins (Őrszemek)*, 1763-65 k.  
olaj, vászon, 102 × 127,3 cm  
Wolverhampton Art Gallery



160. James Roberts: *David Garrick mint Sir John Brute*, 1776  
színezett tollrajz, 12,3 × 10,3 cm  
London, British Museum

az invenció Garricktól származott, Vanbrugh eredetileg egy lelkész ruháiba „öltöztette” főhősét ebben a jelenetben.<sup>629</sup> A színmű e pontján (4. felvonás, I. jelenet) hangoznak el Sir John Brute szájából az alábbiak:

*Sir John:* Uraim, én vagyok Bonducca, a walesiek királynője; és eme pórézagymával, mely olyan hosszú, mint a családfám, seperc alatt szétverem az Önök római légióit. Győzelemre, kelták népe!<sup>630</sup>  
*[Elragadja egy Őrszem botját, és az Őrszem felé sújt, lekergeti őt a színről, majd bilincsben tér vissza.]*

Garrick egész pályafutása során játszotta a szerepet, először 1744-ben, 1776-ig 95 alkalommal láthatta a közönség női ruhába bújva kedvenc színészét, a színész pályáján a második legtöbbször előadott darab volt.<sup>631</sup> A London Chronicle már 1757-ben így írt alakításáról:

„Megesküdtél volna, hogy gyakran látogatta az öltözőszobát, és ott apránként magára szedte a szépnem viselkedésének számtalan különböző manírját: tökéletesen jártas a legyező használatában, a fecsegésben, a ruha eligazgatásában, de még az ujjak tartásának legapróbb részleteiben is.”<sup>632</sup>

A női nem kifigurázását nem csupán a színészi játékkal gazdagította, hanem idővel egyre változatosabb kellékeket is bevont a karikírozásba. Erről tanúskodik James Roberts rajza, (160. kép) valamint a Chester Chronicle hasábjain 1776-ban megjelent leírás, mely szerint Garrick egy „madártollakkal, különféle színű szalagokkal, narancsokkal, citromokkal, virágokkal” teletűzdelt női kalapban jelent meg, olyan „rettentő üstökkel”, ami a közönséget ismétlődő nevetőrohamokra ingerelte. Hannah More feljegyzése szerint Garrick utolsó előadásában ezt a csúfondáros összetételű fejrevalót még azzal toldotta meg, hogy füleibe egy-egy sárgarépa fülönfüggőt aggatott.<sup>633</sup> A 18. század második felében Angliában amúgy is egyre több karikatúra jelent meg, amely a nők hajviseletét, a tollakkal, levelekkel, gyümölcsökkel telerakott parókákat figurázta ki.<sup>634</sup>

Zoffany festménye egy éjszakai utcaképet rögzít, homályba burkolózó épületek sziluettje rajzolódik ki a háttérben, s az égen a felhők borította telihold bukkan fel

<sup>629</sup> GEORGIAN PLAYHOUSE cat. 27.

<sup>630</sup> WEBSTER cat. 18. p. 29.

<sup>631</sup> WOODS 70. 4. jegyzet

<sup>632</sup> BURNIM 1961 183-184.

<sup>633</sup> GEORGIAN PLAYHOUSE cat. 27.

<sup>634</sup> POWELL-ROACH 79-97.





halványan. Ebből a sötétbe bújtatott díszletből egyenesen kivilágít az előtér középpontjában sárga, apró virágmintával díszített női ruhában és egészen vehemens, botjával ütésre készülő pózban a főhős. Garrick fején a fent idézett leíráshoz képest itt még egy kevésbé látványos főkötő virít.

Az ide-oda szökellő, menekülő, védekezésre vagy épp ellentámadásra induló őrszemek mintegy keretbe foglalják és kiemelik a viselkedésmódjában cseppet sem női finomsággal élő, kapatos Sir Johnt.<sup>635</sup> Mindazonáltal a Garricket közrefogó figurák kompozicionális egyensúlyt mutatnak, Zoffany jól kiszámítottan helyezte el alakjait, hogy egyszerre érzékeltesse a jelenet dinamikáját, s mindeközben elegendő teret nyújtson a szokatlan megjelenésű főszereplőnek. Zoffany színházi jelenetei között ez a leglátványosabb, legtöbb lendületes taglejtést megmutató mű, amelyhez nehéz lenne képzőművészeti előképet kapcsolni; bár verekedés-jelenetet Adriaen Brouwer vagy Ostade paraszti zsánerképei között fellehetünk, a nemi szerepcserék – különösen mióta a színésznők a hivatás professzionális gyakorlóivá lettek – alapvetően a vígjátékok helyzetkomikumának eszköztárát gyarapítják.<sup>636</sup>

---

<sup>635</sup> Az őrszemeket Henry Vaughan, Hullet, Thomas Clough, William Parsons, Thomas Phillips és Watkins alakította. WEBSTER cat. 18. p. 29.

<sup>636</sup> A francia színházi portrék között akad egy hasonlóan ritka példa: Coppel kompozíciója Pierre Jélyotte-ról szépségtapaszkodással, dekoltált ruhában, finomkodó gesztussal ábrázolja modelljét. BORDEAUX cat. 13. p. 65.



Miként e fejezet példái igazolják, az angol vígjátékjelenetek analíziséhez a tragédia és históriafestészet eszköztárának párhuzamainál összetettebb jelenségek mutatnak utat: a képzőművészek több forrásból merítettek, hogy a szereplők kevésbé egyértelmű gesztusaival, s a hozzáillő háttérrel együtt összhatásában a komédia könnyedségét közvetítsék. Így lopózott be a színházi portréfestészetbe a francia rokokót megidéző pásztori idill közege, vagy a komikus típusokra erősebben építő holland-flamand zsánerképek stíluselemeinek a követése. A stratégiák széles skáláját érzékletesen illusztrálja, hogy még a históriaképek látványosabb karmozdulatai és affektusai is tetten érhetők némelyik alkotáson. A komikus jelenetek emiatt alapvetően nehezebben olvashatók, mint tragikus változataik; ahogy azt – a francia Rémond Sainte-Albine nézeteit az angol színjátszáselmélet felé közvetítő – John Hill *The Actor* című traktátusában hangsúlyozta: míg a tragédia néhány kiemelt érzelemre épít, a komikus színész a szenvedélyek teljes tárházát ismerni és ábrázolni hivatott.<sup>637</sup>

A bevezető fejezet teoretikai analízise során felvetődött egy kategorizálási lehetőség, amely a komédia sokszínű műfaján belül további eltéréseket vetett fel az angol művészetben: a vaskosabb hangvételű farce és a karikatúra párhuzamát.<sup>638</sup> Bár a vizsgált művek köre tovább gyarapítható, e fejezetben az ismertetett jelenetek közül Garrick két darabja, a *The Farmer's Return*, illetve a *Lethe* ábrázolásai nyújthatnak betekintést e problémakörbe. Mindkét darab rövid, farce jellegű közjáték, amelynek nyomán számos festmény, rajz, metszet született. Ezeken a példákön megfigyelhető, hogy míg a festményvariánsok a finomabb komikus típusok közvetítésével és a portréjellegét szem előtt tartva készültek el, a metszetek szereplőinek tartását, kifejezését, öltözkését az alkotók jóval bátrabban karikírozták. E kettős ábrázolásmód ténye egyszerre támogatja és cáfolja a kiinduló elméletet: igazolja, hogy a farce-okat valóban összekapcsolták a karikatúra műfajával, ahogy azt a közjátékokhoz készült metszetek tanúsítják. Másfelől ellentmondásnak tűnik, hogy az ugyanezen darabokhoz készült festményeken a festők minimális torzítással ábrázolták modelljeiket. A karikatúrisztikus ábrázolásmódot tehát nemcsak a feldolgozott darab műfajának, hanem a választott médiumnak függvényében választották a képzőművészek.

---

<sup>637</sup> John Hill: *The Actor: A Treatise on the Art of Playing*. London, 1750. 20.

<sup>638</sup> A Horatius által felvázolt groteszk jelenséghez hasonlítja Dryden a farce műfaját, a karikatúrához Fielding.





A színház és képzőművészet kölcsönhatását példázó műalkotások köre csaknem kimeríthetetlen gazdagságú területet kínál kutatója számára. A színházi portré műfaja ezen belül jelzi a színész megváltozott státuszát, a színművészet mint hivatás kibontakozását, s illusztrálja azt a művészetelméleti és retorikai hátteret, amely megteremtette a színházról való gondolkodás, a kritika nyelvezetét is.

Bár a színházi portréfestészet virágkora a 18. század második felére datálható, azok a jelenségek, amelyek a műfajt övezik, mindmáig érvényes és erős tradícióként hatnak. Napjainkban a celebritásokat övező figyelem életük minden szegmensét befogja, magánéletük apró-cseprő történései mellett az érdeklődés kiterjed a színpadi előadás vagy film elkészülésének fázisaira (werkfotók és -filmek), de ami még jellegzetesebb, egy-egy televíziós produkció vagy mozifilm köré épülő brand éppúgy a fiktív karakter és az azt alakító színész kettős sikerének alapjára épít, mint a színházi portré tette egykor.

Ezeket a marketingfogásokat fedezte fel, s kezdte korábban nem tapasztalható tudatossággal használni a 18. században David Garrick, aki még európai körutazására is vitt magával az alakításait ábrázoló metszetekből, hogy újdonsült rajongói számára emléket hagyjon magáról. De az ő népszerűségén nyugodott, hogy a metszetek kompozíciói a legkülönfélébb felületeken hirdették előadásmódjának meggyőző mivoltát. Étkészleteken, kártyalapon, burnótos szelencén, teás és szépségflastromos dobozokon, legyezőkön, még fiókos szekrények fogantyúin is felbukkantak a kor előadóművészei; színészportrék kerülhettek csempékre, amelyeket dekorációként helyeztek el a falakon, vagy kandallók, tűzhelyek kereteként futottak körbe.<sup>639</sup> A metszetboltok Angliában és Franciaországban egyaránt bőséges mennyiségű színházi portrét kínáltak, s ahogy azt láthattuk, a metszők – bár a festmények kompozícióiból és jellegzetességeiből sokat átvettek – a festőknél bátrabban kezelték témáikat.

Hogarth elsők között ismerte fel a színházi portré és a történeti kép összekapcsolásának lehetőségét Angliában, s fedezte fel egyúttal a legerősebb összekötő kapcsolatot az angol képzőművészet gyakorlata és a nemzeti múlt ábrázolása között: Shakespeare drámáit. Ez a gondolat lelt követőkre aztán a század végén, amikor John Boydell Shakespeare színműveinek illusztrálására kérte fel kora legkeresettebb festőit. E művek

---

<sup>639</sup> HALSBAND 169.

azonban már nem a színpadi látvány, hanem a szöveg inspirációjára készültek el.<sup>640</sup> Angliában tehát a színházi portré egyfajta utat kínált a történetképek angol iskolájának megteremtésére, s ahogy Shearer West rámutatott, a narratív festészet kibontakozásában sem elhanyagolható a műfaj szerepe; ahogy tulajdonképpen Reynolds azon kísérlete, hogy a portréfestészetet szélesebb körű asszociációk kiváltására alkalmas allúziók használatával emelje fel, szintén részben a színházi portré hatásai közé sorolható.<sup>641</sup>

A 18. század végére e műfaj jelentős metamorfózisokon ment keresztül, a színjátszási stílus megváltozásának, a díszlet- és jelmezreformoknak, az ízlés és a szemlélet átalakulásának köszönhetően. Angliában a következő generáció tagjai közül többen bíralták a Garrick-éra felfogásmódját; a színészt okolták amiatt, hogy a látvány felülkerekedett a költészetten, azaz a korábbi szövegalapú színjátszás helyébe egy erőteljesen vizuális előadásmód lépett, ami elnyomta a nézőkben a képzelet erejét és az önálló gondolkodás igényét. Charles Lamb egy írásában azt fejtegette, hogy az angol színház a költőzsenik színteréből pusztán híres színészek gyűjtőhelyévé változott.<sup>642</sup> Samuel Taylor Coleridge, William Hazlitt és Lamb romantikus olvasatában Shakespeare már nem a nézők, hanem az olvasók Shakespeare-je lett.<sup>643</sup> Lehetséges, hogy a fenti vádak nem voltak teljességgel alaptalanok, mégis, a következő generáció Garrick színjátszásának örökségéből táplálkozott és a színházi portrék száma sem csökkent egy ideig. Sarah Siddons és John Philip Kemble „half-history” portréi azonban jelezték a változást.

Desmond Shawe-Taylor tanulmányában a színházi portréfestészetet mint alapvetően brit festészeti ágat határozta meg.<sup>644</sup> Bár a szerzőnek a tekintetben igaza van, hogy a műfaj virágkorában, 1760 és 1830 között, szinte nem akadt olyan festő, akinek valamilyen színházi kötődése ne lett volna,<sup>645</sup> a színházi portré nem kizárólagosan angol jelenség. Ugyan Franciaországban kevesebb műalkotás reprezentálja a műfajt, mint Angliában, de e példák éppolyan komplex jelenségekre világítanak rá, mint az angol művészet „tömeggyártása”.

Franciaországban a színház a rokokó és a rokokóellenes tendenciák számára egyaránt erős inspirációt jelentett; a fêtes galantes és a történetfestészet stíluselemei össze-

<sup>640</sup> Gonda Zsuzsa: *John Boydell Shakespeare Galériája. Kísérlet a „történelmi festészet angol iskolájának” megteremtésére.* in: *Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára.* Budapest: ELTE és az ELTE Művészettörténet Tanszék közös kiadása, 1989. 71.

<sup>641</sup> WEST 1986 264.

<sup>642</sup> WOOD 27.

<sup>643</sup> WOOD 18-21.

<sup>644</sup> SHAWE-TAYLOR 107.

<sup>645</sup> ASHTON XXIII.



fonódtak a portréfestészet egyre gazdagodó műfajával, ami számos áttételen keresztül nagy hatást gyakorolt a magánportrék és az allegorikus arcképfestészet ábrázolási formuláira is.

A rokokóellenes reakciók a 18. században a műfajelmélet korábbi érvényét hirdették, s e tendenciát a francia tragikus színházi portrék stílusa és eszköztára közvetíti: a színházi portréfestők a színpadi térre való utalás minimalizálásával a lebruni rajzokat megidéző szenvedélyábrázolásra fókuszáltak, amellyel a műfajhierarchia legmagasabb presztízsű ága, a históriafestészet hangvételét erősítették. A történeti kép és a színházi portré összeboronálásában a legvakmerőbb lépést Jacques-André-Joseph Aved tette meg, amikor a színpad szokásrendszerétől messze eltávolodva Mlle Seine-t Didó öngyilkosságának jelenetében fedetlen kebelével ábrázolta.

A század utolsó évtizedeiben a megváltozott ízlés a heroikus történeti témákat preferálta, s ezzel párhuzamosan a színházi előadások a történeti hűség és a tanító, erkölcsnemesítő szándék szolgálatába szegődtek. Azt, hogy a nézők befogadását segítő korhű megjelenés csupán lépésről lépésre hódíthatott teret, a kosztümök megreformálásáért tevékenyen küzdő Mlle Clairon szavai igazolhatják: „*A néző illúzióját a kosztüm is felkeltheti, ezért nagyon fontos, és helyes megválasztása a színésznek jelentékeny segítséget adhat a szerep megformálásában, ám tartózkodjunk a túlságosan korhű ru-*

<sup>647</sup> Septimius Severus és Caracalla képének kapcsán veti fel, hogy Greuze áthágta a történelmi és zsánerfestészet közti határvonalat. Kovács 164-165.



*háktól, mert ezek gyakran szemérmetlenek és közönségesek.*<sup>648</sup>

A Mlle Clairon és Lekain által megkezdett kosztümreformot a következő generáció legnagyobb színésze, François-Joseph Talma fejlesztette tovább, aki árnyaltabb érzelemkifejezésével az „ésszerűbb” és „igazabb” előadasmódot testesítette meg a Comédie Française színpadán.<sup>649</sup> Színészi játékának hitelességét a történeti hűség jegyében fogant jelmezei fokozták: római tárgyú darabokban elsőként lépett tógában színpadra.<sup>650</sup>

A színjátszási stílus megváltozását híven jelzi, hogy Talma többre értékelte Mlle Dumesnil szenzibilis – saját korában szabályszegőnek tartott – előadasmódját Mlle Clairon „tökéletes”, okos és szabályos játékánál, Diderot *Színészparadoxon*ban lefektetett nézeteit pedig ekként kommentálta:

„...Diderot-ban sohasem volt még egy szikrája sem annak a valódi és velünk született szenzibilitásnak, amely a költő tollát, a festő ecsetjét s a valódi színész eszközeit azon édes, szomorú vagy rettentő indulatok igaz és természetes kifejezésének rendeli alá, amelyeket aztán művészetük erejével meg tudnak érzékíteni.”<sup>651</sup>

A legnagyobb cezúrát a francia színházművészet történetében a forradalom jelentette, az új rendeletek nyomán megszűnt a kiváltságos színházak privilegizált helyzete, a cenzúrát eltörölték, s bárki szabadon nyithatott színházat.<sup>652</sup> Talma tehetsége, úgy tűnik, e történelmi viszontagságok felett állt: előbb a forradalom színésze volt, majd Napóleon kedvence lett, barátja, Jacques-Louis David műtermében tanulmányozta az antik szobrokat és érméket, portréját számos korabeli festő, köztük Delacroix is megfestette.<sup>653</sup>

Talma művészetének ereje abban állt, hogy a – Comédie Française színészeinek játékát a század folyamán meghatározó – dikció mellé felzárkóztatta az érzelmek árnyaltabb előadasmódját. Angliában ugyanekkor a Garrick-iskola imitatív színjátszásának helyét a grand style klasszikus romanticizmusa vette át, a színészek kevesebb, de nagyobb ívű gesztusokkal és kifinomultabb mimikával éltek a színpadon. E megújult nyelvezet érvényét jelzi, hogy a 19. század elején a Sarah Siddons játékát megörökítő

<sup>648</sup> STAUD 147.

<sup>649</sup> STAUD 39.

<sup>650</sup> Claude Reichler: Talma as Néron in Britannicus, or, Putting a Monster to Good Use. *Yale French Studies*, No. 76, 1989. 129-130.

<sup>651</sup> Idézi STAUD 63.

<sup>652</sup> HONT 364.

<sup>653</sup> REICHLER 129-130.



---

rajzokat retorikai kézikönyvek illusztrációiként használták fel.<sup>654</sup>

A két tárgyalt terület színházművészeti fejlődése tehát lényegében ellentétes irányú volt: a változások azonban inkább közelítették, mintsem tovább távolították volna egymástól a színjátszási stílusokat, s ezt az egységesebb, klasszikusabb modort a festészetben is tetten érhetjük.<sup>655</sup>

A színházi portré műfaja a század végén szinte Európa minden fontosabb színházi és kulturális központjába bevándorolt: a színjátszás fejlődésével és a sztárkultusz kibontakozásával, a metszetek elterjedésével a francia és angol mintaképek követendő példává váltak. A század végére mint egyre erősödő tendenciát figyelhetjük meg, hogy az érzelemábrázolás látványosabb formuláit egyfelől egy sokkal természetesebb, hétköznapiabb – bár a portréfestészet eredendően színpadias jellegét fenntartó – kifejezés szorítja ki.<sup>656</sup> Másfelől a szenvedélyek tipizált fiziognómiai megjelenítése helyébe a klasszicizmus monumentalitását érzékeltető heroikus pátosz lép, a barokk teatralitása helyébe a patetikus gesztusok teatralitása kerül: a „csendes nagyság” korába lépünk.

---

<sup>654</sup> Lindal Buchanan: Sarah Siddons and Her Place in Rhetorical History. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 25, No. 4, Autumn 2007. 415.

<sup>655</sup> Itt jegyezzük meg, hogy a festészet és a sokszorosító grafika ábrázolási formuláinak különbségei fennmaradtak: a klasszicista festői modor mellett a metszeten továbbra is intenzívebb a mozgásábrázolás.

<sup>656</sup> Lekain arcképei között például csaknem mindennemű teatralitást nélkülöző festői megoldásokat is fellelhetünk Racine *Mithridates* című darabjának címszerepében Adelaïde Labille-Guiard pasztellképén. A mellképen a Róma-ellenes Mithridates – kissé ellentmondásos módon – római hadvezéreknek kijáró, aranyrojtokkal díszített paludamentumot visel, jobbában parancsnoki botot tart, fejét tollakkal ékesített oroszlánfejes sisak borítja. PASSEZ No. 5, Pl. IV. 66.

A látványos kosztüm erős kontrasztban áll a modell természetes egyszerűséget sugalló arckifejezésével. Labille-Guiard portréjának felfogásmódja, ahogy Lekain semleges arccal nézőjére tekint, inkább egy kosztümös portré benyomását kelti, amely jóval többet közvetít a modell személyiségéből, mintsem az eljátszott karakter habitusát érzékeltetné.





1. Frans Hals: *Fiatal férfi koponyával* (Vanitas), 1626-28  
olaj, vászon, 92,2 × 80,8 cm, London, National Gallery
2. Charles-Antoine Coypel: *Pictura kiűzi Tháliát a műteremből*, 1732  
olaj, vászon, 66 × 81 cm, Norfolk, VA, Chrysler Museum of Art
3. Carmontelle: *David Garrick*, 1765  
ceruza, akvarell, vöröskréta, gouache, 31,5 × 19 cm, Chantilly, Musée Condé
4. R. Evan Sly: *Garrick and Hogarth or The Artist Puzzled*, 1845  
kézzel színezett litográfia, 27,5 × 35,8 cm, London, Victoria & Albert Museum
5. Joshua Reynolds: *David Garrick Tragédia és Komédia között*, 1761  
olaj, vászon, 148 × 183 cm, Waddesdon Manor, Rothschild Collection
6. Andrea Sacchi: *Apollón megkoronázza Marcantonio Pasqualinit*, 1641  
olaj, vászon, 243,8 × 194,3 cm, New York, Metropolitan Museum
7. Louis Tocqué: *Pierre Jélyotte mint Apollón*, 1755 k.  
olaj, vászon, 84 × 72 cm, Szentpétervár, Ermitázs
8. Bernard Lépicié metszete Charles-Antoine Coypel után: *Charlotte Desmares*, 1733  
rézmetszet, 31 × 43 cm, London, V&A Theatre Museum
9. N. le Mire metszete Hubert Gravelot után: *Melpomené megkoronázza Mlle Clairont*, 1765  
rézmetszet, 14,3 × 10,3 cm, Párizs, Bibliothèque Nationale de France
10. Adelaïde Labille-Guiard (attr.): *Mlle Clairon* (?)  
pasztell, 45,8 × 37,1 cm, Magángyűjtemény (Christie's 2008)
11. Jean-Baptiste Lemoyne: *Mlle Clairon mint Melpomené*, 1761  
márvány, m. 70 cm, Párizs, Comédie Française
12. Joshua Reynolds: *Mrs. Abington mint a Komédia múzsája*, 1764-73  
olaj, vászon, 236,2 × 147,3 cm, Waddesdon Manor, Rothschild Collection
13. Joshua Reynolds: *Mrs. Siddons mint a Tragédia múzsája*, 1789  
olaj, vászon, 239,7 × 147,6 cm, London, Dulwich Picture Gallery
14. Nicolas Lancret: *Grandval portréja*, 1742 k.  
olaj, vászon, 45 × 54 cm, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art
15. Matthew Darly: „Behold the muses Roscius sue in vain, taylor and carpenters usurp their reign”, 1772. Sir Nicholas Nipclose *The Theatres* c. művének címlapja  
rézkarc, 13,2 × 14,5 cm, London, British Museum



16. Robert Laurie metszete Thomas Parkinson után: *Farewell! A long farewell!*, 1779  
mezzotinto, 46,6 × 56,9 cm, London, British Museum
17. George Carter: *Garrick apoteózisa*, 1782 k.  
olaj, vászon, 152 × 198,5 cm, Royal Shakespeare Company Collection
18. Nicholas Mignard: *Molière mint Julius Caesar* (Corneille: *La Mort de Pompée*), 1658  
olaj, vászon, 79 × 62 cm, Párizs, Comédie Française
19. 17. századi francia iskola: *Molière mint Julius Caesar* (Corneille: *La Mort de Pompée*), 1658  
olaj, vászon, 100 × 80 cm, Marseille, Musée Cantini
20. Francia iskola: *Mlle Champmeslé feltételezett képmása*, 17. század  
olaj, vászon, ovális, 89 × 73 cm, Párizs, Comédie Française
21. Jean-François de Troy: *Michel Baron*, 1720  
olaj, vászon, 128 × 90 cm, Párizs, Comédie Française
22. Claude Gillot (attr.): *Baron mint Joan* (Jean Racine: *Athalie*)  
vöröskréta, papír, 12,2 × 17,4 cm, London, British Museum
23. Nicolas de Largillière: *Mlle Duclos mint Ariadné* (Thomas Corneille: *Ariane*), 1712  
olaj, vászon, 158 × 130 cm, Párizs, Comédie Française
24. Jacques-André-Joseph Aved: *Mlle de Seine mint Dido* (Jean-Jacques Lefranc de Pompignan: *Énée et Didon*), 1734 k.  
olaj, vászon, 130,5 × 101,5 cm, Chaumont, Musée de Chaumont
25. Guido Reni: *Kleopátra halála*, 1625-30  
olaj, vászon, 124 × 94 cm, Potsdam, Neues Palais
- 26-27. Charles Lebrun: *L'Amour Simple, Le Ravissement, Méthode pour apprendre à dessiner les passions*
28. Charles-Antoine Coypel: *Adrienne Lecouvreur mint Cornelia* (Pierre Corneille: *La Mort de Pompée*), 1721-31 körül  
pasztell, 104 × 90 cm, Párizs, Comédie Française
29. Jean-François de Troy: *Adrienne Lecouvreur mint Monime* (Racine: *Mithridate*), 1723 k.  
olaj, vászon, 130 × 100 cm, Párizs, Comédie Française
30. Donat Nonotte: *Mlle Dumesnil mint Agrippina*, 1754  
olaj, vászon, 135 × 104 cm, Párizs, Comédie Française
31. *Mlle Dumesnil mint Athalie*  
*Les Métamorphoses de Melpomène et Thalie ou Caractères dramatiques des comédies françaises & italiennes*, publ. Robert Sayer, London, 1772



- 
32. Johann Ludwig Faesch-Whirsker: *Mlle Dumesnil mint Hermione*, 1770-88  
(Racine: *Andromaque*)  
gouache, 9,8 × 9 cm, Párizs, Comédie Française
33. Johann Ludwig Faesch-Whirsker: *Mlle Dumesnil mint Phaedra*, 1770-88  
(Racine: *Phaedra*)  
gouache, 8,5 × 7,7 cm, Párizs, Comédie Française
34. Carle van Loo: *Mlle Clairon*, 1757-59  
szén, papír, 43,5 × 36,8 cm, Párizs, Comédie Française
35. Carle van Loo: *Mlle Clairon*, 1757-59  
olaj, vászon, átmérő: 38 cm, Párizs, Comédie Française
36. Carle van Loo: *Mlle Clairon mint Médea*, 1757-59  
olajvázlat, 63 × 79 cm, Pau, Musée des Beaux-Arts
37. Carle van Loo: *Mlle Clairon mint Médea*, 1759  
olaj, vászon, 230 × 328 cm, Potsdam, Schloss Sanssouci
38. Carle van Loo: *Mlle Clairon mint Médea*, 1760  
olaj, vászon, 79 × 59 cm, Potsdam, Neues Palais
39. Laurent Cars és Jacques Beauvarlet: *Mlle Clairon mint Médeia*, 1764  
rézmetszet, 70,9 × 52,2 cm, London, British Museum
40. Charles-Antoine Coypel: *Médea*, 18. sz.  
pasztell, 29,4 × 20,6 cm, New York, Metropolitan Museum
41. Jean-Baptiste Leprince: *Mlle Clairon mint Idamé* (Voltaire: *L'Orphelin de la Chine*)  
olaj, vászon, ovális, 65,5 × 54 cm, Genf, Instituut et Musée Voltaire
42. *Idamé kosztüme* (Voltaire: *L'Orphelin de la Chine*) [Repr. Lacroix fig. 263]
43. César Corbitt metszete Louis-Pierre Le Gendre után: *Mme Favart mint Roxane* (Charles-Simon Favart: *Soliman II ou Les Trois sultanes*), 1761  
rézmetszet, 39,5 × 28 cm, Párizs, Bibliothèque Nationale de France
44. Prunau metszete Jean-Baptiste Blaise Simonet után: *Mme Favart mint Roxane* (Charles-Simon Favart: *Soliman II ou Les Trois sultanes*)  
kézzel színezett rézmetszet, 22 × 30 cm, London, Victoria & Albert Museum
45. Simon-Bernard Lenoir: *Lekain mint Dzsingisz kán* (Voltaire: *L'Orphelin de la Chine*), 1769  
olaj, vászon, ovális, 89 × 75 cm, Párizs, Comédie Française
46. Jean-Baptiste Michel metszete Jacques-Gabriel Huquier rajza után: *Lekain Dzsingisz kán szerepében* (Voltaire: *L'Orphelin de la Chine*)  
rézmetszet, 32 × 23 cm, Harvard Theatre Collection





47. P. Car. Levesque metszete M. F. A. Castelle rajza után: *Lekain Dzsingisz kán szerepében* (Voltaire: *L'Orphelin de la Chine*), 1765  
rézmetszet, 28,5 × 21,5 cm, Regensburger Porträtsammlung
48. Johann Ludwig Faesch-Whirsker: *Lekain mint Dzsingisz kán* (Voltaire: *L'Orphelin de la Chine*), 1770-88  
gouache, 8,6 × 8 cm, Párizs, Comédie Française
49. Simon-Bernard Lenoir: *Lekain mint Orosmane* (Voltaire: *Zaïre*), 1779 előtt  
olaj, vászon, 124 × 95 cm, Párizs, Comédie Française
50. *Lekain mint Orosmane*,  
*Les Métamorphoses de Melpomène et Thalie ou Caractères dramatiques des comédies françaises & italiennes*, publ. Robert Sayer, London, 1772
51. Johanna von Sydow: *Lekain mint Mahomet* (?) (Voltaire: *Mahomet*), 1781  
pasztell, ovális, 67,5 × 55 cm, Potsdam, Neues Palais
52. Tilly Kettle: *Mrs Yates mint Mandane* (Arthur Murphy: *The Orphan of China*), 1765  
olaj, vászon, 192,4 × 129,5 cm, London, Tate Gallery
53. John Greenhill: *Henry Harris mint Wolsey bíboros* (Shakespeare: *VIII. Henrik*), 1664  
kréta, papír, 41 × 31 cm, Oxford, Magdalen College
54. Michael Wright: *John Lacy három szerepben*, 1668-70 k.  
olaj, vászon, 233,4 × 173,4 cm, London, Royal Collection, Hampton Court Palace
55. Godfrey Kneller: *Anthony Leigh mint Father Dominic* (J. Dryden: *The Spanish Friar*), 1689  
olaj, vászon, 231,8 × 142,2 cm, London, National Portrait Gallery
56. John Simon metszete Giuseppe Grisoni után: *Colley Cibber mint Lord Foppington* (J. Vanbrugh: *The Relapse*), 1720-as évek  
mezzotinto, 35 × 24,9 cm, London, British Museum
57. William Hogarth: *Koldusopera*, 1731  
olaj, vászon, 52,2 × 76,2 cm, London, Tate Gallery
58. Thomas Bardwell: *David Garrick mint III. Richárd* (Shakespeare: *III. Richárd*), 1742  
olaj, vászon, 74,8 × 62 cm, Bournemouth, Russell-Cotes Art Gallery & Museum
59. William Hogarth: *David Garrick mint III. Richárd* (Shakespeare: *III. Richárd*), 1745  
olaj, vászon, 190,5 × 250,8 cm, Liverpool, Walker Art Gallery
60. Francis Hayman: *David Garrick mint III. Richárd* (Shakespeare: *III. Richárd*), 1760  
olaj, vászon, 89,5 × 64,1 cm, London, The National Theatre
61. Nathaniel Dance: *David Garrick mint III. Richárd* (Shakespeare: *III. Richárd*), 1771  
olaj, vászon, 236 × 144 cm, Stratford-upon-Avon Town Hall



- 
62. Elisha Kirkall metszete François Boitard után: *A Hamlet címlapja* Nicholas Rowe: *The Works of Mr. Shakespear* (Tonson-kiadás) c. művében, 1709  
Washington, Folger Shakespeare Library
63. Francis Hayman: *Spranger Barry és Mrs Elmy a Hamletben* (Shakespeare: *Hamlet*), 1755-60  
k. olaj, vászon, 128,3 × 109,2 cm, London, The Garrick Club
64. Francis Hayman: *Spranger Barry és Mrs Elmy a Hamletben* (Shakespeare: *Hamlet*), 1755-60  
k. ceruza, tus, 17,8 × 17,3 cm, Washington, Folger Shakespeare Library
65. James McArdeall metszete Benjamin Wilson után: *Garrick mint Hamlet* (Shakespeare: *Hamlet*), 1754  
mezzotinto, 45,7 × 32,8 cm, London, British Museum
66. Charles Grignion F. Hayman után: *Hamlet*, Charles Jennens Hamlet-kiadásához készült  
címlap, 1773  
rézmetszet, 17 × 12,2 cm, London, British Museum
67. Charles Lebrun: *L'admiration*  
tollrajz, 19,9 × 25,7 cm, Párizs, Louvre
68. Charles Lebrun: *L'admiration*  
szénrajz, 25,5 × 19,2 cm, Párizs, Louvre
69. James McArdeall Benjamin Wilson után: *David Garrick mint Lear* (Shakespeare: *Lear*), 1761  
mezzotinto, 41,8 × 51,7 cm, London, British Museum
70. Adelaïde Labille-Guiard: *Brizard mint Lear* (Shakespeare-Ducis: *Lear*), 1783  
pasztell, 98,5 × 80 cm, Párizs, Théâtre National de l'Odéon
71. Robert Pyle metszete William Elliott után: *Spranger Barry és Julia Nossiter mint Rómeó és Júlia*, 1759  
rézmetszet, 28,8 × 20,9 cm, Washington, Folger Shakespeare Library
72. Benjamin Wilson: *David Garrick és George Ann Bellamy mint Rómeó és Júlia* (Shakespeare: *Rómeó és Júlia*), 1753 k.  
olaj, vászon, 63,5 × 76,3 cm, London, Victoria & Albert Museum
73. Johann Zoffany: *David Garrick és Susannah Cibber mint Jaffier és Belvidera* (Thomas Otway: *Venice Preserv'd or a Plot Discover'd*), 1762 k.  
olaj, vászon, 71 × 91 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum
74. Johann Zoffany: *David Garrick és Susannah Cibber mint Jaffier és Belvidera* (Thomas Otway: *Venice Preserv'd or a Plot Discover'd*), 1762 k.  
olaj, vászon, 101,5 × 127 cm, Bath, Holburne Museum
75. Johann Zoffany: *David Garrick mint Macbeth és Mrs. Pritchard mint Lady Macbeth*, 1768  
olaj, vászon, 102 × 127,5 cm, London, Garrick Club



76. Valentine Green metszete Johann Zoffany után: *David Garrick mint Macbeth és Mrs. Pritchard mint Lady Macbeth*, 1768  
mezzotinto, 48,1 × 59,2 cm, London, Victoria & Albert Museum
77. François Aliamet metszete R. E. Pine után: *Mrs. Pritchard mint Hermione* (Shakespeare: *Téli rege*), 1765  
rézmetszet, 45,2 × 33 cm, London, British Museum
78. Johann Zoffany: *Elizabeth Farren mint Hermione* (Shakespeare: *Téli rege*), 1780 k.  
olaj, vászon, 245 × 167 cm, Melbourne, National Gallery of Victoria
79. Johann Zoffany: *Ann Brown mint Miranda* (?) (Shakespeare: *A vihar*), 1770 k.  
olaj, vászon, 218 × 158,5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza
80. Angelica Kaufmann: *Elizabeth Hartley mint Hermione* (Shakespeare: *Téli rege*), 1774/79  
olaj, vászon, 204,2 × 130,8 cm, London, Garrick Club
81. Verio (Vario) (?): *Farceurs Français et Italiens*, 1670  
olaj, vászon, 95 × 137 cm, Párizs, Comédie Française
- 82-84. Gilles Rousselet metszetei Gregoire Huret után: *Turlupin, Gros Guillaume, Gautier Garguille Estampes relatives à l'Histoire de France*. Tome 32, Párizs, Bibliothèque Nationale de France
85. Gilles Rousselet: *Jodelet*  
rézmetszet, 15,6 × 11,5 cm, Párizs, Comédie-Française
86. N. Habert: *Tiberio Fiorilli*  
rézmetszet, 20,1 × 17,1 cm, Párizs, Bibliothèque Nationale de France
87. Robert Bonnard: *Tiberio Fiorilli*  
rézmetszet, 23 × 17,5 cm, Párizs, Bibliothèque Nationale de France
88. J. Mariette: *Joseph Tortoriti*  
rézmetszet, 31,2 × 21,3 cm, London, Victoria & Albert Museum
89. Laurent Weyen: *Scaramouche enseignant, Elomire estudiant*  
rézmetszet, 13 × 7,7 cm, Párizs, Bibliothèque Nationale de France
90. Claude Gillot: *Les deux carrosses*  
olaj, vászon, 127 × 160 cm, Párizs, Louvre
91. Claude Gillot: *Foire de Saint-Germain: Arlequin et Scaramouche assis dans une vinaigrette*  
rajz, 16 × 21,7 cm, Párizs, Louvre
92. Claude Gillot: *Les deux carrosses*  
rajz, 15,9 × 21,3 cm, New York, Metropolitan Museum
93. Jean-Antoine Watteau: *Arlequin Empereur dans la Lune*, 1707 k.  
olaj, vászon, 65 × 82 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts





- 
94. Gabriel Huquier metszete Claude Gillot után: *Arlequin epmerekur dans la lune*  
rézmetszet, 19 × 22,5 cm, Párizs, Bibliothèque Nationale de France
95. Jean Mariette metszete Bernart Picart után: *Marc-Antonio Romagnesi dit le Docteur Balouard*  
rézmetszet, 29,7 × 19,9 cm, Párizs, Bibliothèque Nationale de France
96. Louis Jacob metszete Watteau után: *Départ des Comédiens Italiens en 1697*  
rézmetszet, 37 × 42,7 cm, London, Victoria & Albert Museum
97. Ismeretlen: *Az itáliai komédiások elűzése 1697-ben*  
olaj, tábla, 55 × 75 cm, Le Havre, Musée de la Ville du Havre
98. Ismeretlen: *Arlequin (Compositions de Rhétorique)*  
Párizs, Bibliothèque Nationale de France
99. Henri Bonnard: *Arlequin*  
rézmetszet, 23,5 × 18 cm, Párizs, Bibliothèque Nationale de France
100. N. Habert metszete Elle-Louis Ferdinand festménye után: *Domenico Biancolelli dit Dominiqne*  
rézmetszet, 27 × 17,3 cm, Párizs, Bibliothèque Nationale de France
101. Jean Mariette metszete Bernard Picart után: *Evariste Gherardi faisant le personnage d'Arlequin*  
rézmetszet, 27,3 × 19,2 cm, Párizs, Bibliothèque Nationale de France
102. T. Bertrand metszete Maurice-Quentin de la Tour után: *Thomassin*  
rézmetszet, 40,8 × 30,7 cm, London, British Museum
103. Louis Vigée: *Carlo Bertinazzi, Carlin mint Harlekin*  
pasztell, 56,5 × 50 cm, Magángyűjtemény
104. John Ellys: *Hester Booth mint Harlekina*  
olaj, vászon, 122 × 89 cm, London, Victoria and Albert Museum
105. Nicolas Bonnard: *La Signore Spinette en Arlequine*  
rézmetszet, 25,9 × 19,1 cm, Párizs, Bibliothèque Nationale de France
106. Jean-Antoine Watteau: *Mezzetin*  
olaj, vászon, 55,2 × 43,2 cm, New York, Metropolitan Museum
107. François de Troy: *Angelo Costantini mint Mezzetin*, 1694 előtt  
olaj, vászon, 47 × 38 cm, Chantilly, Musée Condé
108. Henri Bonnard François de Troy után: *Mezetin*  
rézmetszet, 25 × 19 cm, Párizs, Bibliothèque Nationale de France



109. Ismeretlen: *Pietro Montani faisant le personnage de Jean Potage*  
rézmetszet, 29,2 × 19,2 cm, Roma, Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo
110. Carle van Loo: *Préville mint Mascarille*  
olaj, vászon, 80 × 65 cm, Párizs, Comédie-Française
111. Gérard Edelinck metszete Caspar Netscher után: *Raymond Poisson mint Crispin*, 1682  
rézmetszet, 48,3 × 36,7 cm, London, British Museum
112. Janinet metszete André Dutertre után: *Préville mint Crispin*  
rézmetszet, 14 × 20 cm, Párizs, Bibliothèque Historique de la Ville Paris
113. Pierre-Michel Alix: *Préville*  
kézzel színezett mezzotinto, 22 × 30 cm, London, Victoria and Albert Museum
114. Jean-Baptiste Michel: *Préville*  
rézmetszet, 24 × 35 cm, London, Victoria and Albert Museum
115. Nicolas Gabriel Dupuis metszete Nicolas Lancret után: *Le Glorieux*, 1738 k.  
rézmetszet, 38,1 × 46,4 cm, Drezda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
116. Charles Dupuis metszete Nicolas Lancret után: *Le philosophe marié*  
rézmetszet, 38,1 × 46,8 cm, Drezda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
117. Jean-Antoine Watteau: *Cythera szigete*, 1709 k.  
olaj, vászon, 43,1 × 53,3 cm, Frankfurt, Städtische Galerie
118. Louis Deplaces metszete Watteau után: *Mademoiselle Desmares jouant le rôle de Pelerine*  
rézmetszet, 13,9 × 7,7 cm, New York, Metropolitan Museum
119. Louis Vigée: *Mlle Dangeville mint zarándok (Colette)*  
pasztell, 65 × 50 cm, Párizs, Comédie Française
120. Louis Vigée: *Pierre Jélyotte mint zarándok*  
pasztell, 70,5 × 56,6 cm, Magángyűjtemény
121. Louis Vigée: *Mme Pompadour (?) mint zarándok*  
pasztell, 62,8 × 52,1 cm, Magángyűjtemény
122. Alexis Grimou: *Ifjú zarándok*, 1725-26  
olaj, vászon, 82 × 64 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
123. Jacques Philippe Le Bas metszete Pater után: *Melle d'Angeville la jeune représentée en Thalie avec des genies habillés de différents habits comiques*  
rézmetszet, 44,7 × 56,2 cm
124. Jean-Baptiste-Joseph Pater (attr.): *Fête Champêtre (Petit Poinçon?)*  
olaj, tábla, 15,2 × 20,3 cm, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco



- 
125. Jean Raoux: *Mademoiselle Prévost mint bacchánsnő*, 1723  
olaj, vászon, 209 × 162 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts
126. Nicolas Lancret: *Mlle Camargo táncol*  
olaj, vászon, 41,7 × 54,5 cm, London, Wallace Collection
127. Nicolas de Larmessin metszete Lancret után: *Marie Sallé*  
rézmetszet, Párizs, Bibliothèque Nationale de France
128. Antoine Pesne: *Marianne Cochois*, 1750 körül  
olaj, vászon, 78,5 × 107 cm, Potsdam, Schloss Charlottenburg
129. Christian Benjamin Glassbach: *Marianne Cochois*  
rézmetszet, 24 × 36,7 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum
130. Jakob Schmuizer: *Madame Louise Geoffroy-Bodin*, 1760 körül  
Bécs, Albertina
131. Pietro Longhi: *A táncosnő Binetti*  
olaj, vászon, 61 × 48 cm, Magángyűjtemény
132. Antoine Pesne: *La Barberina*, 1745 körül  
olaj, vászon, 221 × 140 cm, Potsdam, Schloss Charlottenburg
133. Antoine Pesne: *La Reggiana*  
olaj, vászon, 145 × 110 cm, Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten
134. Anna Rosina von Lisiewska: *Santina Olivieri, azaz La Reggiana*, 1755  
olaj, vászon, 144 × 107 cm, Ismeretlen helyen
135. Pieter van Bleeck: *Mrs. Clive mint Phillida*, 1735  
mezzotinto, 34,8 × 25,2 cm, London, British Museum
136. Pieter van Bleeck: *Miss Rafter mint Phillida*, 1729 után  
mezzotinto, 32,5 × 22,8 cm, London, British Museum
137. William Jones: *Jelenet Colley Cibber Damon és Phillida c. darabjából*, 1740  
olaj, vászon, 63,5 × 76,2 cm, London, Tate Gallery
138. Pieter van Bleeck: *Catherina Clive mint Mrs. Riot, the Fine Lady*, 1750 k.  
olaj, vászon, 60 × 44 cm, London, Garrick Club
139. James McArdell Francis Hayman után: *Henry Woodward mint Fine Gentleman*, 1745-50 k.  
mezzotinto, 35,5 × 24,7 cm, London, British Museum
140. Bow Porcelain Factory: *Kitty Clive mint Fine Lady*  
porcelán, m. 24,8 cm, London, British Museum





141. Bow Porcelain Factory: *Henry Woodward mint Fine Gentleman*  
porcelán, m. 26,6 cm, London, British Museum
142. Johann Zoffany: *David Garrick mint Lord Chalkstone, Ellis Ackman mint Bowman és Astley Barnsby mint Aesop* (D. Garrick: *Lethe, or Aesop in the Shades*), 1766  
olaj, vászon, 100,3 × 124,5 cm, Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery
143. Gabriel Smith: *Garrick mint Lord Chalkstone*, 1760-70 k.  
rézmetszet, 34,7 × 24,3 cm, London, British Museum
144. Johann Zoffany: *Astley Barnsby mint Aesop, William Parsons mint az Öregember és Watkins mint szolga* (D. Garrick: *Lethe, or Aesop in the Shades*), 1766-70  
olaj, vászon, 100,3 × 101,6 cm, Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery
145. Francis Hayman: *David Garrick és Mrs Pritchard mint Ranger és Clarinda* (Benjamin Hoadly: *The Suspicious Husband*), 1752  
olaj, vászon, 64,8 × 77,5 cm, The Trustees of the London Museum
146. Francis Hayman: *David Garrick és Mrs Pritchard mint Ranger és Clarinda*  
rajz, 13 × 17,1 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection
147. Johann Zoffany: *Mrs. Abington mint Bellmour özvegye* (A. Murphy: *The Way to Keep Him*), 1765 k.  
olaj, vászon, 99,1 × 113 cm, National Trust, Petworth House
148. Johann Zoffany: *Charlotte királyné két legidősebb gyermekével*, 1764-65 k.  
olaj, vászon, 112,2 × 128,3 cm, London, Royal Collection Trust, Her Majesty Queen Elizabeth II
149. Johann Zoffany: *György, Wales hercege és Frigyes, később York hercege*, 1764-65 k.  
olaj, vászon, 111,8 × 127,9 cm, London, Royal Collection Trust, Her Majesty Queen Elizabeth II
150. Johann Zoffany: *Robert Baddeley mint Moses* (R. B. Sheridan: *The School for Scandal*), 1781 k.  
olaj, vászon, 76,5 × 61 cm, National Museums Liverpool, Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery
151. Johann Zoffany: *Edward Shuter mint Woodcock békebíró, John Beard mint Hawthorn és John Dunstall mint Hodge* (Isaac Bickerstaff: *Love in a Village*), 1767 k.  
olaj, vászon, 101,3 × 126,3 cm, Bath, Holburne Museum
152. William Hogarth: *A The Farmer's Return címlapja* (D. Garrick: *The Farmer's Return*), 1762  
rézkarc, 25,1 × 21,4 cm, London, British Museum
153. Johann Zoffany: *David Garrick mint Farmer, Mary Bradshaw mint a feleség, Ann Heath és Edward Cape Everard mint gyerekek* (D. Garrick: *The Farmer's Return*), 1762  
olaj, vászon, 102,6 × 127 cm, Barnard Castle, The Bowes Museum
154. Adriaen van Ostade: *Ivó, dohányzó és tric-trac-ot játszó parasztok*, 1678  
színezett tollrajz, 22,8 × 19,5 cm, Bécs, Albertina



- 
155. Johann Zoffany: *David Garrick mint Abel Drugger, William Burton mint Subtle és John Palmer mint Face* (B. Jonson: *The Alchemist*), 1770  
olaj, vászon, 104 × 99 cm, Magángyűjtemény
156. Johann Zoffany: *Charles Macklin mint Shylock*, 1768 k.  
olaj, vászon, 83,8 × 72,4 cm, Bath, Holburne Museum
157. Herbert Stoppelaer: *Shylock és Tubal kettőse*, 1767-69 k.  
olaj, vászon, 59,7 × 73 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection
158. Johann Zoffany: *Charles Macklin mint Shylock a tárgyalási jelenetben* (Shakespeare: *A velen-  
cei kalmár*), 1768 k.  
olaj, vászon, 116,2 × 151,1 cm, London, Tate Gallery
159. Johann Zoffany: *David Garrick mint Sir John Brute, Henry Vaughan, Hullet, Thomas Clough,  
William Parsons, Thomas Phillips és Watkins (Őrszemek)* (J. Vanbrugh: *The Provok'd Wife*),  
1763-65 k.  
olaj, vászon, 102 × 127,3 cm, Wolverhampton Art Gallery
160. James Roberts: *David Garrick mint Sir John Brute* (J. Vanbrugh: *The Provok'd Wife*), 1776  
színezett tollrajz, 12,3 × 10,3 cm, London, British Museum





- BKCP      BERCKENHAGEN, Ekhart – KÜHN, Margarethe – COLOMBIER, Pierre du – POENSGEN, Georg: *Antoine Pesne*. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1958.
- BORDEAUX      *Les Arts du Théâtre de Watteau à Fragonard*. Exh. cat., Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 1980.
- ETI      *European Theatre Iconography*. Proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 1998, Wassenaar, 1999, Poggio a Caiano, 2000) ed. C. BALME, R. ERENSTEIN, C. MOLINARI, Roma: Bulzoni, 2002.
- HONT      *A színház világtörténete I.* Főszerk.: HONT Ferenc. Budapest: Gondolat, 1972.
- STAUD      *A francia színház a XVIII. században*. Válogatta, az előszót, a magyarázatokat és a jegyzeteket írta: STAUD Géza. Budapest: Gondolat, 1974.
- ZOFFANY 2011      *Johan Zoffany. Society Observed*. ed. Martin Postle. [exh. cat.] Yale Center for British Art, New Haven – Royal Academy of Arts, London. New Haven & London: Yale University Press, 2011.
- A francia színház a XVIII. században*. Válogatta, az előszót, a magyarázatokat és a jegyzeteket írta: STAUD Géza. Budapest: Gondolat, 1974.
- A reneszánsz művészet történetének olvasókönyve*. Összeáll.: HAJNÓCZI Gábor. Budapest: Balassi, 2004.
- A színház világtörténete I.* Főszerk.: HONT Ferenc. Budapest: Gondolat, 1972.
- A színház visszatükröződése a grafikában. A grafikai osztály LXXXIII. kiállítása*. Dr. AGGHÁZY Mária bevezetőjével. Budapest, 1949.



- ALIVERTI, Maria Ines: *Il ritratto d'attore nel settecento francese e inglese*. Pisa: ETS Editrice, 1986.
- ALLEN, Brian: *Francis Hayman*. New Haven & London: Yale University Press, 1987.
- ALPERS, Svetlana: *Rembrandt's Enterprise*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- ANGIOLILLO, Marialuisa: *Storia del costume teatrale in Europa*. Roma: Lucarini, 1989.
- ANTAL, Frederick: *Hogarth and his Place in European Art*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- ARISZTOTELÉSZ: *Poétika* in: *Poétikák. Arisztotelész, Horatius, Boileau*. A jegyzeteket összeáll.: Osztovits Szabolcs és Unghy-Seress Fanny. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007.
- ASHTON, Geoffrey: *Pictures in the Garrick Club. A Catalogue of the paintings, drawings, watercolours and sculpture*. ed. Burnim, Kalman A. & Witton, Andres. London: Garrick Club, 1997.
- BARDON, Françoise: Le Thème de la Madeleine pénitente au XVIIeme siècle en France. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 31. 1968. pp. 274-306
- BARTHA-KOVÁCS Katalin: *A csend alakzatai a festészetben. Francia festészetelmélet a XVII-XVIII. században*. Budapest: L'Harmattan, 2010.
- BERCKENHAGEN, Ekhart – KÜHN, Margarethe – COLOMBIER, Pierre du – POENSGEN, Georg: *Antoine Pesne*. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1958.
- BERCKENHAGEN, Ekhart: *Anton Graff. Leben und Werk*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1967.
- BERGER, Harry Jr.: Fictions of the Pose: 'Facing the Gaze of Early Modern Portraiture. *Representations*, No. 46, Spring 1994. pp. 87-120

---

BERLANSTEIN, Lenard R.: Women and Power in Eighteenth-Century France: Actresses at the Comédie-Française. *Feminist Studies*, Vol. 20, No. 3, Fall 1994. pp. 475-506

*Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute.* Schloss Charlottenburg, Katalog, herausg. Willmuth ARENHÖVEL. Berlin: Deutsches Archäologisches Institut, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, 1979.

BERTELSEN, Lance: David Garrick and English Painting. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 11, 1978. pp. 308-24

BLÜHM, Andreas: *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900.* Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, 1988.

BORLIK, Todd Andrew: „Painting of a sorrow”: Visual Culture and the Performance of Stasis in David Garrick’s Hamlet. *Shakespeare Bulletin*, Vol. 25, No. 1, Spring 2007. pp. 3-31

BOSWELL, James: *Doktor Johnson élete.* Válogatta és az előszót írta: Sükösd Mihály. Budapest: Gondolat, 1965.

BÖRSCH-SUPAN, Helmut: *Antoine Watteau 1684-1721.* H.F. Ullmann, 2007.

BRANAM, George C.: The Genesis of David Garrick’s Romeo and Juliet. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 35, No. 2, Summer 1984. pp. 170-179

*British Painting 1600/1800. An exhibition organized by The British Council for The Australian Gallery Directors’ Council.* Exh. cat. Melbourne: National Gallery of Victoria, 1977-78.

BUCHANAN, Lindal: Sarah Siddons and Her Place in Rhetorical History. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 25, No. 4, Autumn 2007. pp. 413-434

BURKE, Joseph: *English Art 1714-1800.* Oxford: Clarendon Press, 1976.





- BURNIM, Kalman A.: Aaron Hill's The Prompter: An Eighteenth-Century Theatrical Paper. *Educational Theatre Journal*, Vol. 13, No. 2, May 1961. 73-81
- BURNIM, Kalman A.: *David Garrick Director*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1961.
- BURNIM, Kalman A.: *Looking upon His Like Again: Garrick and the Artist*. in: *British Theatre and Other Arts 1660-1800*. ed. KENNY, Shirley Strum. Washington: The Folger Library, 1984. pp. 182-218
- CAILLEUX, Jean: Some Family and Group Portraits by Francois de Troy (1645-1730). *The Burlington Magazine*, Vol. 113, No. 817, Apr. 1971. pp. i-xviii
- Cambridge History of British Theatre*. ed. Joseph DONOHUE. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. vol. II. 1660-1895.
- CAMIZ, Franca Trinchieri: The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture. *Artibus et Historiae*, Vol. 9, No. 18, 1988. pp. 171-186
- CAMPARDON, Émile: *Madame de Pompadour et la cour de Louis XV au milieu du dix-huitième siècle*. Paris, 1867.
- CAMPBELL, Lily B.: The Rise of a Theory of Stage Presentation in England during the Eighteenth Century. *PMLA*, Vol. 32, No. 2, 1917. pp. 163-200
- CAMPIANU, Eva: *Terpsichore im Wien der Kaiserin*. in: *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740-1780 aus Anlass der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*. Herausg. Walter Koschatzky. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1980.
- Catalogue of Seventeenth-Century Portraits in the National Portrait Gallery 1625-1714*. Compiled by David PIPER. Cambridge University Press, 1963.
- Chefs-d'oeuvre dramatiques de Lefranc de Pompignan, Guyot de Merville, Pont de Veyle, et Lanoue*. (Repertoire de Théâtre Français, Tome XXII). Paris, 1824.



- 
- CHRISTIANSEN, Keith: Going for Baroque: Bringing 17th-Century Masters to Met. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 62, No. 3, Winter 2005. pp. 3-48
- CLAY, Lauren: Provincial Actors, the Comédie-Française, and the Business of Performing in Eighteenth-Century France. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 38, No. 4, Summer 2005. pp. 651-679
- COOPER, Charles W.: The Triple Portrait of John Lacy. A Restoration Theatrical Portrait: History and Dispute. *PMLA*, Vol. 47, No. 3, Sept. 1932. pp. 759-765
- CORNEILLE, Thomas: *Ariane, tragédie*. Paris, 1764.
- COWART, Georgia: Watteau's Pilgrimage to Cythera and the Subversive Utopia of the Opera-ballet. *Art Bulletin*, Vol. 83, No. 3, September 2001. pp. 461-478.
- CZÉRE Andrea: *A barokk kori színház hatása a képzőművészetre Itáliában*. Doktori disszertáció. 1980.
- DACIER, Émile: *Le Musée de La Comédie-Française*. Paris, 1905.
- DARGAN, E. Preston: Shakespeare and Ducis. *Modern Philology*, Vol. X, No. 2, October 1912. pp. 1-42.
- DASKALAKIS MATHEWS, Annie-Christine: An Exceptional Allegorical Portrait by Jean-Baptiste Lemoyne. *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 29, 1994. pp. 99-109
- DAVIES, Thomas: *Dramatic Miscellanies: Consisting of Critical Observations on Several Plays of Shakespeare vol. II*. Dublin, 1784.
- DAYOT, Armand: *Famous Beauties in Art. From the Beginning of the Eighteenth Century to Present Day*. Boston: L.C. Page & Company, 1907.
- DE MANNE, E.-D. – HILLEMACHER, Frédéric: *Galerie historique des comédiens françois de la Troupe de Voltaire*. Lyon, 1861.

- DE MANNE, E.-D. – HILLEMACHER, Frédéric: *Galerie historique des portraits des comédiens de la troupe de Molière*. Lyon, 1858.
- DE MANNE, E.-D. – LEFORT, Henri: *Galerie historique des comédiens françois de la Troupe de Voltaire*. Lyon, 1877.
- DE MARINIS, Marco: *Történelem és történetírás*. in: *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szerk.: Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999. pp. 45-87.
- DE VRIES, Lyckle: *Theatre Iconography: is it possible?* in: *European Theatre Iconography*. Proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 1998, Wassenaar, 1999, Poggio a Caiano, 2000) ed. C. BALME, R. ERENSTEIN, C. MOLINARI, Roma: Bulzoni, 2002. pp. 65-83.
- DELORME, René: *La Musée de la Comédie-Française*. Paris, 1878.
- DEMCSÁK Katalin: *Kentaurnő. A kép hatalma Giovan Battista Andreini „extravagáns” dráma-gépezetében* in: *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*. Szerk.: Kiss Attila Atilla, SZÖNYI György Endre. Szeged: JATEPress, 2003. pp. 227-236.
- DESTOUCHES, Néricault: *Œuvres Dramatiques de N. Destouches*. Tome II. Paris, 1811.
- DEWAR-WATSON, Sarah: *The Alcestis and the Statue Scene in The Winter’s Tale*. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 60, No. 1, Spring 2009. pp. 73-80
- DIDEROT, Denis: *Értekezés a festőművészetről*. in: *Diderot válogatott filozófiai művei II. Ford.* Alexander Bernát. Budapest: Franklin Társulat, 1900.
- DIDEROT, Denis: *Értekezés a festőművészetről*. in: *Esztétikai olvasókönyv*. Szöveggyűjtemény. Összeállította: Kis Tamás. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1976.
- DIDEROT, Denis: *Színészparadoxon. A drámaköltészetéről*. Budapest: Magyar Helikon, 1966.



---

DOWNER, Alan S.: Nature to Advantage Dressed: Eighteenth-Century Acting. *PMLA*, Vol. 58, No. 4, Dec. 1943. 1002-1037

DUCHARTRE, Pierre Louis: *The Italian comedy: the improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits and masks of the illustrious characters of the commedia dell'arte*. New York: Dover Publications, 1966.

DUMONT-WILDEN: *Le portrait en France*. Bruxelles: Libraire Nationale d'Art et d'Histoire. G. van Oest & C<sup>ie</sup>., 1909.

DUMOULIN, Maurice: *Favart et Madame Favart*. Paris, é.n.

ECKHARDT, Götz: *Die Gemäldegalerie in der Bildergalerie von Sanssouci*. Potsdam-Sanssouci, 1980.

EDWARDS, H. Sutherland: *Idols of the French Stage*. vol. II., London: Remington & Co., 1889.

ELDH-WASTBERG, Anna-Lena: A Largillière portrait at the Fogg Art Museum. *Gazette des Beaux-Arts*, 1958. pp. 321-328

*Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. Válogatta, fordította és az előszót írta: MAROSI Ernő, Budapest: Corvina Kiadó, 1976.

*Essays of John Dryden*. Selected and edited by W. P. Ker. Vol. II. Oxford: Clarendon Press, 1900.

*European Theatre Iconography*. Proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 1998, Wassenaar, 1999, Poggio a Caiano, 2000) ed. C. BALME, R. ERENSTEIN, C. MOLINARI, Roma: Bulzoni, 2002.

*Exposition Théatrale. Catalogue*. Louvre, 1908. április-október. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1908.



FIDO, Franco: Myth and Reality in the Commedia dell'arte. *Italian Quarterly*, vol. II., nr. 44., Spring 1968. pp. 3-30

FIELDING, Henry: *Joseph Andrews*. London: J.M. Dent & Sons LTD – New York: E.P. Dutton & CO. INC. 1947.

FIELDING, Henry: *Tom Jones*. Ford.: Julow Viktor. Budapest: Magyar Könyvklub, 2003.

FINDLAY, Robert R.: Charles Macklin and the Problem of „Natural” Acting. *Educational Theatre Journal*, Vol. 19, No. 1, Special English-Irish Theatre Issue, Mar. 1967. pp. 33-40

FISCHER-LICHTE, Erika: *A dráma története*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001.

*Francia portré 1610-1789*. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1976.

*French theatre in the neo-classical era, 1550-1789*. Ed. William D. Howarth. Cambridge: University Press, 1997.

FRIED, Michael: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1988.

*Friedrich II. und die Kunst I-II*. Potsdam: Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, 1986.

FRYE, Roland Mushat: Ladies, Gentlemen, and Skulls: Hamlet and the Iconographic Traditions. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 30, No. 1, Winter 1979. pp. 15-28

GABILLOT, C.: *Alexis Grimou, peintre français (1678-1733)*. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1911.

GARRICK, David: *An essay on acting: in which will be consider'd the mimical behaviour of a certain fashionable faulty actor, ... To which will be added, a short criticism on his acting Macbeth*. London, 1744. 7-8.



- 
- GARRICK, David: *Lethe or Aesop in the Shades*. in: *The Dramatic Works of David Garrick*. vol. I. London, 1798.
- GAUNT, William: *The Great Century of British Painting: Hogarth to Turner*. London: Phaidon, 1971.
- GOLLAPUDI, Aparna: Selling Celebrity. Actors' Portraits in Bell's Shakespeare and Bell's British Theatre. *Eighteenth-Century Life*, Vol. 36, No. I, Winter 2011. pp. 54-81
- GONCOURT, Edmond és Jules: *A XVIII. század művészete és egyéb művészettörténeti tanulmányok*. Budapest: Corvina, 1975.
- GONDA Zsuzsa: *John Boydell Shakespeare Galériája. Kísérlet a „történelmi festészet angol iskolájának” megteremtésére*. in: *Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. Budapest: ELTE és az ELTE Művészettörténet Tanszék közös kiadása, 1989.
- Gotthold Ephraim Lessing válogatott esztétikai írásai. Válogatta és az utószót írta BALÁZS István. Budapest: Gondolat, 1982.
- GOWER, Lord Ronald Sutherland: *Sir David Wilkie*. London: Goerge Bell and Sons, 1902.
- GRIMM, Le Baron de – DIDEROT, Denis: *Correspondance Littéraire (1753-69)*. Paris, 1813.
- GUARDENTI, Renzo: *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, practica scenica, iconografia*. (Biblioteca Teatrale 63) Roma: Bulzoni Editore, 1990.
- GUARDENTI, Renzo: *The Iconography of the „Commedia dell'arte”: figurative recurrences and the organisation of the repertory*. In: *European Theatre Iconography*. ed. C. Balme, R. Erenstein, C. Molinari, Roma: Bulzoni, 2002. pp. 197-206
- HAJNÓCZI Gábor: *Az ideális város a reneszánszban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.





HALLETT, Mark – RIDING, Christine: *Hogarth*. London: Tate Publishing, 2006.

HALSBAND, Robert: *Stage Drama as a Source for Pictorial and Plastic Arts*. in: *British Theatre and Other Arts 1660-1800*. ed. KENNY, Shirley Strum. Washington: The Folger Library, 1984. pp. 149-170

HALSBAND, Robert: The rococo in England: book illustrators, mainly Gravelot and Bentley. *The Burlington Magazine*, Vol. 127, No. 993, Dec. 1985. pp. 870-880.

HAZLITT, William: *Lectures on the English Comice Writers*. London-New York-Toronto: Oxford University Press, é.n.

HECKER, Kristine: La visione dell'attore dal Cinque al Settecento. Dall'Arte rappresentativa all'attore come artista creatore. *Quaderni di Teatro*, Vol. X, No. 37, Agosto 1987. pp. 95-122

HEDGCOCK, Frank A.: *A Cosmopolitan Actor David Garrick and his French Friends*. Stanley Paul & Co: London, 1912.

HIGHFILL, Philipp H. jr. – BURNIM, Kalman A. – LANGHANS, Edward A.: *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London 1660-1800*. Vol. 6. Carbondale-Edwardsville: Southern Illinois University, 1978.

HIGHFILL, Philipp H. jr. – BURNIM, Kalman A. – LANGHANS, Edward A.: *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London 1660-1800*. Vol. 10. M'Intosh to Nash, Southern Illinois University Press, 1984.

HIGHFILL, Philipp H. jr. – BURNIM, Kalman A. – LANGHANS, Edward A.: *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London 1660-1800*. Vol. 14. Carbondale: Southern Illinois University Press, [1973]-c1993.

HILL, John: *The Actor: A Treatise on the Art of Playing*. London, 1750.



- 
- HOADLY, Benjamin: *The Suspicious Husband*. 3rd ed. London, 1749.
- HOFF, Ursula: *European Paintings before 1800 in the National Gallery of Victoria*. Melbourne: National Gallery of Victoria, 1995.
- HOLLAND, Peter: David Garrick: '3rdly, as an Author. *Studies in Eighteenth Century Culture*, Vol. 25, 1996. pp. 39-62
- HOLMES, Mary Tavener: *Nicolas Lancret: Dance Before a Fountain*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006.
- HOMÉROSZ: *Odüsszeia*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.
- HONTI Katalin: *Színház – Típusok és alapfogalmak*. Budapest: Corvina, 2007.
- HORATIUS: *Ars poetica*. in: *Poétikák. Arisztotelész, Horatius, Boileau*. A jegyzeteket összeáll.: Osztovits Szabolcs és Unghy-Seress Fanny. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007.
- HOUSSAYE, Arsène: *Galerie du XVIIIe siècle. Princesses de comédie et déesses d'opéra*. Paris, 1858
- HOWARTH, William D.: *A francia reneszánsz és neoklasszikus színház*. in: *Képes színháztörténet*. Budapest: Magyar Könyvklub, 1995.
- HUGHES, Clair: Zoffany's Trial Scene from *The Merchant of Venice*. *The Burlington Magazine*, Vol. 123, No. 938, May 1981. pp. 290-294
- HUNT, John Dixon: *Shakespeare és a 'Paragone': Athéni Timon*. in: *Reneszánsz szimbolizmus*. Szerk.: Fabinyi Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre, Szeged: JATEPress, 1998. pp. 41-68
- Iffland in seinen Schriften als Künstler, Lehrer und Director der Berliner Bühne. Zum Gedächtniss seines 100jährighen Geburtstages am 19. April 1859*. Zusammengestellt und herausgegeben von Karl DUNDER, Berlin: Verlag von Dunder und Humblot, 1859.

*Il Gran Teatro del Mondo: l'Anima e il Volto del Settecento.* Cat. mostra da Flavio CAROLI. Milano: Palazzo Reale, 2003.

*Il mondo di Giacomo Casanova. Un veneziano in Europa 1725-1798.* Catalogo. Venezia, Museo del Settecento Veneziano, Ca'Rezzonico. Venezia: Marsilio, 1998.

INGERSOLL-SMOUSE, Florence: *Pater*. Paris: Les Beaux-Arts – Éditions d'Études et de Documents, 1928.

JACKALL, Yuriko: Jean Raoux, 1677–1734 (exh. review), *Eighteenth-Century Studies*, Volume 44, Number 1, Fall 2010, pp. 104-111

JÁKFALVI Magdolna: *A félrenézés esetei. Jean Racine drámái.* Pozsony: Kalligram, 2011.

*Jean Racine összes drámái.* Budapest: Magyar Helikon, 1963.

JEFFARES, Neil: *Dictionary of Pastellists before 1800.* London: Unicorn Press, 2006.

*Johan Zoffany. Society Observed.* ed. Martin Postle. [exh. cat.] Yale Center for British Art, New Haven – Royal Academy of Arts, London. New Haven & London: Yale University Press, 2011.

JONSON, Ben: *Az alkimista.* Ford. Nagy László. in: Ben Jonson: *Komédiák.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974. pp. 298-442.

JONSON, Ben: *The Alchemist.* Edited by F. H. Mares. Manchester: University Press, 1979.

*Jugemens sur Lekain, par Molé, Linguet...ou Supplément aux memoires de ce grand acteur,* Paris, é.n.

JULLIEN, Adolphe: *Histoire du théâtre de Madame de Pompadour, dit Théâtre des petits cabinets.* Paris, 1874.

KAMES, Henry Home: *Elements of Criticism.* vol. I. (7th ed.) Edinburgh, 1788.



---

KIRKMAN, James Thomas: *Memoires of the Life of Charles Macklin*. vols 2. London, 1799. vol. I.

KIRSCHENBAUM, Baruch D.: *The Religious and Historical Paintings of Jan Steen*. Oxford: Phaidon, 1977.

KISS Attila Atilla: *A tanúság szemiotikája az emblemikus színházban* In: *Színház-szemiotográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szerk.: DEMCSÁK Katalin, KISS Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999. pp. 247-290.

KOVÁCS Katalin: *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2004.

KURZ, Otto: *Pictorial records of Favart's comedy »Les trois Sultanes«* in: O. KURZ: *The Decorative Arts of Europe and the Islamic East. Selected Studies*. London: The Dorian Press, 1977. pp. 311-317

*La peinture française du XVIIIe siècle à la cour de Frédéric*. Exposition présentée par la ville de Berlin. Margarethe KÜHN - Helmut BÖRSCH-SUPAN, Paris: Louvre, 1963.

*La Vie de Scaramouche* par le Sieur Angelo Costantini, Comedien Ordinaire du Roi dans la Troupe Italienne, sous le nom de MEZETIN, A PARIS, Chez CLAUDE BARBIN, au Palais, rue le Perron de la Saint Chapelle, M.C.LXXXXVI.

LACROIX, Paul: *Iconographie Molieresque*. Paris, 1876.

LACROIX, Paul: *The XVIIIth century. Its Institutions, Customs, and Costumes, France 1700-1789*. London, é.n.

LE BRUN, Charles: *Értekezés a szenvedélyekről*. Fordította: Kovács Katalin. in: *Természet az arcodon. 2. kötet. A fiziognómia története az ókortól a XVII. századig. Szöveggyűjtemény*. Válogatta és a jegyzeteket készítette: Vígh Éva. Szeged: JATEPress, 2006.



*Le Theatre Italien de Gherardi ov Le Receuil General de toutes les Comedies & Scènes françoises jouées par les COMEDIENS ITALIENS du Roi*, pendant tout le temps qu'ils ont été au service, A Paris, Chez BRIASSON, Rue Saint Jacques; à la Science, & à l'Ange Gardien, MDCCXLI, (I-VI.)

LEBRUN, Charles: *Methode pour apprendre a dessiner les passions. Proposée dans un Conference sur l'expression générale et particulière*. Amsterdam, 1749.

LEE, Rensselaer W.: *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. The Art Bulletin*, vol. 22, No. 4, Dec. 1940. pp. 197-269

LEFRANÇOIS, Thierry: *Charles Coypel, Peintre du Roi (1694-1752)*. Préface par Pierre Rosenberg. Paris: Arthéna, 1994.

LEMAZURIER, Pierre-David: *Galerie historique des acteurs du Théâtre français*. Tome I-II, 1810.

LÉRIS, M. de: *Dictionnaire portratif historique et littéraire de théâtres*. Paris, 1763.

*Les Arts du Théâtre de Watteau à Fragonard*. Exh. cat., Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 1980.

LESAGE, Alain-René: *Gil Blas de Santillana históriája*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967.

LEVEY, Michael: *Painting and Sculpture in France 1700-1789*. New Haven & London: Yale University Press, 1993.

LOSSKY, Boris: *Tours, Musée des Beaux-Arts. Peintures du XVIIIe siècle*. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1962.

LYONNET, Henry: *Dictionnaire des Comédiens français. Biographie, Bibliographie, Iconographie I-II*. Gèneve: Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, 1912.

---

MANDER, Raymond & MITCHENSON, Joe: *A Picture History of the British Theatre*. London: Hulton Press, 1957.

MANDER, Raymond & MITCHENSON, Joe: *The Artist and the Theatre*. Melbourne-London-Toronto: William Heinemann LTD., 1955.

*Manners & Morals. Hogarth and British Painting 1700-1760*. ed.: Elizabeth EINBERG. London: Tate Gallery, 1987.

MANTZIUS, Karl: *A History of Theatrical Art In Ancient and Modern Times. Molière and his Times. The Theatre in France in the 17th Century*. Vol. 4. London: Duckworth & Co. 1905.

MANTZIUS, Karl: *A History of Theatrical Art In Ancient and Modern Times. The Great Actors of Eighteenth Century*. Vol. 5. London, 1909.

*Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740-1780 aus Anlass der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*. herausg. Walter KOSCHATZKY. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1980.

MARTIN, Morag: Casanova and Mlle Clairon: Painting the Face in a World of Natural Fashion. *Fashion Theory Journal*, Vol. 7, No. 1, March 2003. pp. 57-78

MCPHERSON, Heather: Masculinity, Femininity, and the Tragic Sublime: Reinventing Lady Macbeth. *Studies in Eighteenth Century Culture*, Vol. 29, 2000. pp. 299-333

MCPHERSON, Heather: Picturing Tragedy: Mrs. Siddons as The Tragic Muse Revisited. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 33, No. 3, Spring 2000. pp. 401-430

MEHL, Dieter: *Emblémák az angol reneszánsz drámában*. in: *Reneszánsz szimbolizmus*. Szerk.: Fabinyi Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre. Szeged: JATEPress, 1998. pp. 117-134

*Mémoires de Henri Louis Lekain*. (publ. par son fils aîné). Paris, 1801.





MERCHANT, W. Moelwyn: Francis Hayman's Illustrations of Shakespeare. *Shakespeare Quarterly*, Vol. IX, No. 2, Spring 1958. pp. 141-147

MICHAELIS, Rainer: *Antoine Pesne (1683-1757). Die Werke des preussischen Hofmalers in der Berliner Gemäldegalerie*. Berlin: Gemäldegalerie. Staatlichen Museen zu Berlin, 2003.

MIRZOEFF, Nicholas: Body Talk: Deafness, Sign and Visual Language in the Ancien Régime. *Eighteenth-Century Studies*, Special Issue: Art History: New Voices/New Visions, Vol. 25, No. 4, Summer, 1992. pp. 561-585

*Molé sur Lekain*. in: *Jugemens sur Lekain, par Molé, Linguet...ou Supplément aux memoires de ce grand acteur*, Paris, é.n.

*Molière összes drámái I*. Budapest: Osiris, 2002.

MONTAGU, Jennifer: *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*. New Haven & London: Yale University Press, 1994.

MONVAL, Georges: *Les Collections de la Comédie-Française*. Catalogue historique et raisonné. Préface de Jules Claretie. Paris, 1897.

MONVAL, Georges: *Lettres de Adrienne Le Couvreur*. Paris, 1892.

MOREAU, François: *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*. Paris: Klincksieck, 1992.

MURPHY, Arthur: *The Orphan of China*. 3<sup>rd</sup> ed. London, 1772.

MURPHY, Arthur: *The Works of Artur Murphy*. 7 vols. Vol. III. London, 1786.

*Musée des Beaux-Arts de Tours. Guide des Collections*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998.

---

NAGLER, A. M.: *A Source Book in Theatrical History*. New York: Dover Publications Inc., 1959. (első kiadása: 1952.)

NÉMETH István: *Az élet csalfa tükrei*. Budapest: Typotex, 2008.

NEMILOVA, Inna S.: *The Hermitage. French Painting – Eighteenth Century*. Firenze: Giunti, 1986.

NICHOLSON, Kathleen: *The ideology of feminine 'virtue': the vestal virgin in French eighteenth-century allegorical portraiture*. in: *Portraiture. Facing the Subject*. Edited and introduced by Joanna Woodall. Manchester: University Press, 1997. pp. 52-72

NICOLL, Allardyce: *The World of Harlequin. A Critical Study of the Commedia dell'arte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.

NIEMEIJER, J. W.: *Cornelis Troost 1696-1750*. Assen: Van Gorcum & Comp. B.V., 1973.

*Notorious Muse. The Actress in British Art and Culture 1776-1812*. ed. Robyn ASLESON. Studies in British Art 11. New Haven & London: Yale University Press, 2003.

NOVERRE, Jean-Georges: *Levelek a táncról és a balettekről*. Budapest: L'Harmattan, 2008.

O'BRIEN, John: Harlequin Britain: Eighteenth-Century Pantomime and Cultural Location of Entertainment(s). *Theatre Journal*, Vol. 50, No. 4, 1998. pp. 498-510

Œuvres complètes de Diderot. Beaux-Arts. Tome X., Paris: Garnier Frères, 1876.

Œuvres de Voltaire. Paris: Badouin Frères, 1828.

OLIVIER, Jean-Jacques: *Pierre-Louis Dubus-Préville de la Comédie Française (1721-1799)*. Paris: Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1913.

OMAN, Carola: *David Garrick*. Hodder and Stoughton, 1958.



OTTOLENGHI, Attilio: *Per il Centenario di Angelo Costantini. I comici italiani in Francia*. Gazzetta di Venezia, 2 agosto 1929.

OU, Hsin-yun: Gender, Consumption, and Ideological Ambiguity in David Garrick's Production of *The Orphan of China* (1759). *Theatre Journal*, Vol. 60, No. 3, October 2008. pp. 383-407

PARSONS, Mrs. Clement: *Garrick and His Circle*. New York-London, 1906.

PASSEZ, Anne Marie: *Adelaïde Labille-Guiard 1749-1803. Biographie et Catalogue Raisonné de son oeuvre*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1973.

PAULSON, Ronald: *Emblem and Expression. Meaning in English Art of Eighteenth Century*. London: Thames and Hudson, 1975.

PAULSON, Ronald: *Hogarth: His Life, Art and Times*, vol. I. New Haven & London: Yale University Press, 1971.

PAULSON, Ronald: Life as Journey and as Theater: Two Eighteenth-Century Narrative Structures. *New Literary History*, Vol. VIII. 1976. pp. 43-58

PAVIS, Patrice: Ritratto dell'attore come oggetto fotografico. *Quaderni di Teatro*, Vol. VII, No. 28, Maggio 1985. pp. 19-25

PERCIVAL, Melissa: *The Appearance of Character. Physiognomy and Facial Expression in the Eighteenth-century France*. Leeds: W.S. Maney & Son Ltd, 1999.

PIGNATTI, Terisio: *L'opera completa di Pietro Longhi*. Milano: Rizzoli Editore, 1974.

PILKINGTON, Matthew: *A General Dictionary of Painters*. Vol. I., London, 1829.

*Planches pour L'Encyclopédie ou pour le dictionnaire raisonné des sciences, des arts liberaux, et des arts mécaniques*. Tome X. 1775.

*Poétikák. Arisztotelész, Horatius, Boileau*. A jegyzeteket összeáll.: OSZTOVITS Szabolcs és UNGHY-SERESS Fanny. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007.



---

POPE, Alexander: *Moral Essays. Epistle II. to a Lady of the Characters of Women.* in: A. P.: *The Works of Alexander Pope.* vol. III. London, 1752.

PORTER, David: Monstrous Beauty: Eighteenth-Century Fashion and the Aesthetics of the Chinese Taste. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 35, No. 3, Spring 2002. pp. 395-411

POSNER, Donald: *Antoine Watteau.* London: Weidenfeld & Nicolson, 1984.

POSTLE, Martin: *Sir Joshua Reynolds. The Subject Pictures.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

POUGIN, Arthur: *Un ténor del'Opéra au XVIIIe siècle. Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps.* Paris, 1905.

POWELL, Jocelyn: Dance and Drama in the Eighteenth Century: David Garrick and Jean Georges Noverre. *Word & Image*, Vol. 4, No. 3/4, July-December 1988. pp. 678-691

POWELL, Margaret K. – ROACH, Joseph R.: Big Hair. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 38, No. 1, Fall 2004. pp. 79-99

PRAZ, Mario: *Conversation pieces. A Survey of the Informal Group portrait in Europe and America.* London: Methen & Co Ltd, 1971.

REDFORD, Kate: 'Peculiarly happy at taking Likenesses': Zoffany & British Portraiture. in: *Johan Zoffany. Society Observed.* ed. Martin Postle. [exh. cat.] Yale Center for British Art, New Haven – Royal Academy of Arts, London. New Haven & London: Yale University Press, 2011. pp. 101-123

REICHLER, Claude: Talma as Néron in Britannicus, or, Putting a Monster to Good Use. *Yale French Studies*, No. 76, 1989. pp. 127-145

*Rembrandt and His Time. Masterworks from the Albertina, Vienna.* Exh. cat. Milwaukee Art Museum, 2006.



*Reneszánsz szimbolizmus*. Szerk.: FABINYI Tibor, PÁL József, SZŐNYI György Endre, Szeged: JATEPress, 1998.

REYNOLDS, Sir Joshua: *Discourses on Art*. ed. Edward Gilpin Johnson. Chicago, 1891.

RICHARDS, Kenneth – RICHARDS, Laura: *Commedia dell'arte. A Documentary History*. Oxford: Blackwell Publishers, 1990.

RICHARDSON, Jonathan: *An Essay on the Theory of Painting*. 2<sup>nd</sup> ed., London, 1725.

ROACH, Joseph R.: Garrick, the Ghost and the Machine. *Theatre Journal*, Vol. 34, No. 4, Dec. 1982. pp. 431-440

ROSENBERG, Jakob – SLIVE, Seymour – TER KUILE, Engelbert Hendrik: *Dutch Art and Architecture: 1600 to 1800*. New Haven-London: Yale University Press, 1977.

ROSENFELD, Myra Nan: *Largillierre. Portraitiste du dix-huitième siècle*. Exh. cat. Musée des beaux-arts de Montréal 19. 9. - 15. 11. 1981. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 1981.

ROSS, Stephanie: Painting the Passions: Charles LeBrun's Conference Sur L'Expression. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 45, No. 1, Jan. - Mar. 1984. pp. 25-47

RUSSELL, W. Clarke: *Representative Actors*. London-New York: Frederick Warne & Co., 1888.

SECHELSKI, Denise S.: Garrick's Body and the Labor of Art in Eighteenth-Century Theater. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 29. 4, 1996. pp. 369-389

SHAKESPEARE, William: *A velencei kalmár*. Vas István fordítása. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982.

SHAKESPEARE, William: *Négy dráma*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967.



- 
- SHAKESPEARE, William: *Romeo and Juliet*. (Shakespeare in Production) ed. James N. Loehlin. Cambridge: University Press, 2002.
- SHAKESPEARE, William: *The Winter's Tale*, ed. by John Pitcher. (Arden Shakespeare) London: A&C Black Publishers, 2010.
- SHAKESPEARE, William: *VIII. Henrik*. Weöres Sándor fordítása. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980.
- SHAWE-TAYLOR, Desmond: Eighteenth Century Performances of Shakespeare Recorded in the Theatrical Portraits at the Garrick Club. *Shakespeare Survey*, Vol. 51, Cambridge: University Press, 1998. pp. 107-124.
- SHELLEY, Marjorie: *Painting in the Dry Manner. The Flourishing of Pastel in 18th-Century Europe* in: Katharine BAETJER – Marjorie SHELLEY: *Pastel Portraits. Images of 18th-Century Europe*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011.
- SHERIDAN, Richard Brinsley: *The School for Scandal*. Collated and edited by Hanson Hart Webster, Boston: Houghton Mifflin Company, 1917.
- SHERIFF, Mary D.: Invention, Resemblance, and Fragonard's Portraits de Fantaisie. *Art Bulletin*, Vol. 69. 1987. pp. 77-87
- SHERIFF, Mary D.: *Moved by Love. Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth Century France*. Chicago: University Press of Chicago, 2004.
- SIDDONS, Henry: *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action adapted to English Drama from a work on the subject by M. Engel*. London, 1822. (2<sup>nd</sup> ed.)
- SIMPSON, Harold – BROWN, Mrs. Charles: *A Century of Famous Actress 1750-1850*. London: Mills & Boon, é.n.
- SITWELL, Sacheverell: *Conversation Pieces. A Survey of English Domestic Portraits and their Painters*. London-New York, 1969.
- SMITH, Helen R.: *David Garrick*. London: British Library, 1979.





SMITH, John Chaloner: *British Mezzotint Portraits*. Vol. III. London, 1884.

SMITH, John Thomas: *Nollekens and His Times*. vol. I. London, 1828.

SOLEIROL, H. A.: *Molière et sa troupe*. Paris, 1858.

STELAND, Anne Charlotte: Vestalinnen. Ein Zeittypisches Thema des Malers Jean Raoux um 1730, angeregt durch ein Werk wissenschaftlicher Literatur und ein Opéra-ballet. *Artibus et Historiae*, Vol. XV, No. 29, 1994. pp. 135-152

STERLING, Charles: Early Paintings of the Commedia Dell' Arte in France. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 2, No. 1, Summer 1943. pp. 11-32

STOICHITA, Victor I.: *The Pygmalion effect from Ovid to Hitchcock*. Translated by Alison Anderson. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2008.

STONE, George Winchester Jr.: Romeo and Juliet: The Source of its Modern Stage Career. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 15, Spring 1964. pp. 191-206

SUTTON, Denys: On Two Drawings by Claude Gillot. *The Burlington Magazine*, Vol. 96, No. 614, May 1954. pp. 150-153

SZABÓ T. Anna: „Festett lakoma”. A vizualitás Shakespeare költeményeiben in: *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*. Szerk.: Kiss Attila Atilla, SZŐNYI György Endre. Szeged: JATEPress, 2003. pp. 237-246

*Színházi Kislexikon*. szerk. HONT Ferenc, STAUD Géza, Budapest: Gondolat, 1969.

*Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szerk.: DEMCSÁK Katalin, KISS Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999.

*Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*. Szerk.: Kiss Attila Atilla, SZŐNYI György Endre. Szeged: JATEPress, 2003.

---

SZŐNYI György Endre: *Vizuális elemek Shakespeare művészetében, A „képvadászattól” az ikonológiáig* in: *Reneszánsz szimbolizmus*. szerk.: FABINYI Tibor, PÁL József, SZŐNYI György Endre, Szeged: JATEPress, 1998. pp. 67-90

TASCH, Stephanie Goda: *Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds*. Weimar: VDG. 1999.

TAVIANI, Ferdinando: Élő ellentét. Szeminárium a commedia dell’arte színésznőiről és színészeiről. in: *Színházzsziográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szerk.: Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999. pp. 161-199

*Természeted az arcodon. 2. kötet. A fiziognómia története az ókortól a XVII. századig. Szöveggyűjtemény.* Válogatta és a jegyzeteket készítette: Vígh Éva. Szeged: JATEPress, 2006.

*The Dictionary of Art*. vol. 33. ed.: Jane TURNER. London: Grove, Macmillan Publishers Ltd. 2003.

*The Dramatic Works of David Garrick*. vol. I., London, 1798.

*The Georgian Playhouse, Actors, Artists, Audiences, and Architecture 1730-1830*. [exh. cat.] ed. MACKINTOSH, Iain – ASHTON, Geoffrey. London: Arts Council of Great Britain, 1975.

*The Theatre Italien its Repertory 1716-1793*. With a Historical Introduction by Clarence D. BRENNER. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961.

*The Winter’s Tale*, ed. by John PITCHER. (Arden Shakespeare) A&C Black Publishers: London, 2010.

*Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*. [exh. cat.] ed. Ulf KÜSTER. München: Haus der Kunst. Edition Minerva, 2003.



*Those Delightful Regions of Imagination. Essays on George Romney. (Studies in British Art 9)* ed. Alex KIDSON. New Haven & London: Yale University Press, 2002.

TOLNAY Károly: *Teremtő géniuszek. Van Eycktől Cézanne-ig.* Budapest: Gondolat, 1987.

VIDAL, Mary: *Watteau's Painted Conversations. Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth Century France.* New Haven & London: Yale University Press, 1992.

VÍGH Éva: *Természet az arcodon. 1. kötet. Fiziognómia és jellemábrázolás az olasz irodalomban.* Szeged: JATEPress, 2006.

WATERHOUSE, Ellis K.: English Painting and France in the Eighteenth Century. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 15, No. 3/4, 1952. pp. 122-135

WATERHOUSE, Ellis: *Painting in Britain 1530-1790.* Pelican History of Art. New Haven & London: Yale University Press, 1994.

WATERHOUSE, Ellis: *The Dictionary of 16<sup>th</sup> & 17<sup>th</sup> Century British Painters.* Suffolk Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1988.

WEBER, Caroline: Voltaire's *Zaïre*: Fantasies of Infidelity, Ideologies of Faith. *South Central Review*, Vol. 21, No. 2, Summer 2004. pp. 42-62

WEBSTER, Mary: *Johann Zoffany 1733-1810.* London: National Portrait Gallery, 1976.

WELLER, Dennis P.: *Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age.* North Carolina Museum of Art. North Carolina: Raleigh, 2002.

WENDORF, Richard: *The Elements of Life. Biography and Portrait-Painting in Stuart and Georgian England.* Oxford: Clarendon Press, 1990.



- 
- WEST, Shearer: *Introduction: visual culture, performance culture and Italian diaspora in the long eighteenth century*. in: *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*. ed. Shearer WEST. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. pp. 1-19
- WEST, Shearer: *Performance and Display: The Actress on Stage at the Royal Academy*. in: *European Theatre Iconography*. Proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 1998, Wassenaar, 1999, Poggio a Caiano, 2000) ed. C. BALME, R. ERENSTEIN, C. MOLINARI, Roma: Bulzoni, 2002. pp. 261-273
- WEST, Shearer: *Romney's Theatricality*. in: *Those Delightful Regions of Imagination. Essays on George Romney*. Studies in British Art 9. ed. Alex KIDSON, Yale Centre for British Art, New Haven & London: Yale University Press, 2002.
- WEST, Shearer: *The Image of the Actor: Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble*. London: Pinter Publishers, 1991.
- WEST, Shearer: *The Theatrical Portrait in Eighteenth Century London*. Vol. 1-3. PhD Thesis. St. Andrews University. 1986.
- WEST, Shearer: Thomas Lawrence's 'Half-history' Portraits and the Politics of Theatre. *Art History*, Vol. 14, No.2, June 1991. 225-249.
- WESTERMANN, Mariët: *The Amusement of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century*. Zwolle: Waanders Publishers, 1997.
- WILDENSTEIN, Georges: *Le peintre Aved. Sa vie, son oeuvre (1702-1766)*. Tome I-II. Paris: Les Beaux-arts, 1922.
- WILKES, Thomas: *A General View of the Stage*. London: J. Coote & W. Whetstone, 1759.
- WILSON, Michael S.: Garrick, Iconic Acting, and the Ideologies of Theatrical Portraiture. *Word & Image*, Vol. 6, No. 4, 1990. pp. 368-394

---

WIND, Edgar: Studies in Allegorical Portraiture. In Defence of Composite Portraits. *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 1, No. 2, Oct. 1937. pp. 138-142

WISHNEVSKY, Rose: *Studien zum „portrait historié“ in den Niederlanden*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München. München. 1967.

WOOD, Gillen d'Arcy: *The Shock of the Real. Romanticism and Visual Culture 1760-1860*. New York: Palgrave, 2001.

WOODFIELD, Richard: *Some Reflections on Theatre Iconography*. in: *European Theatre Iconography*. Proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 1998, Wassenaar, 1999, Poggio a Caiano, 2000) ed. C. BALME, R. ERENSTEIN, C. MOLINARI, Roma: Bulzoni, 2002. pp. 49-64.

WOODS, Leigh: Crowns of Straw on Little Men: Garrick's New Heroes. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 32, No. 1, Spring 1981. pp. 69-79

WU-CHI, Liu: The Original Orphan of China. *Comparative Literature*, Vol. 5, No. 3, Summer 1953. pp. 193-212

YANG, Chi-ming: Virtue's Vogues: Eastern Authenticity and the Commodification of Chinese-ness on the 18th-Century Stage. *Comparative Literature Studies*, Vol. 39, No. 4, 2002. pp. 326-346

YOUNG, Alan R.: *Hamlet and the Visual Arts*. Newark: University of Delaware Press, 2002.

YOUNG, Bert-Edward: *Michel Baron. Acteur et auteur dramatique*. Paris, 1905.

YÜ CUADRADO, Clara: Cross-cultural Currents in the Theatre: China and the West. *New Asia Academic Bulletin*, Vol. I, 1978. pp. 217-237

